16°M 160 II

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

SÉRIE IN-OCTAVO

LARGILLIERRE

PAR

GEORGES PASCAL

ATTACHÉ

AU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

(PETIT-PALAIS)

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

RUE LA BOËTIE, N° 39

A PARIS

LARGILLIERRE

Photo Braun

LARGILLIERRE EN TENUE D'ATELIER
par lui-même
Ancienne collection Rothan

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

SÉRIE IN-OCTAVO

LARGILLIERRE

PAR

GEORGES PASCAL

ATTACHÉ
AU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS
(PETIT-PALAIS)

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

RUE LA BOËTIE, Nº 39

A PARIS

Copyright 1928, by Les Beaux-Arts, Édition d'études et de documents.
Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

A MONSIEUR

LE COMTE FORTUNÉ D'ANDIGNÉ

CONSEILLER MUNICIPAL

VICE-PRÉSIDENT DE LA COMMISSION DU VIEUX PARIS

RAPPORTEUR DE LA COMMISSION DES BEAUX-ARTS

EN RESPECTUEUX HOMMAGE

PRÉFACE

Le livre de M. Georges Pascal ouvre la deuxième série de notre collection : L'Art français. *On m'excusera de donner ici quelques-unes des raisons qui m'ont conduit à la création de cette suite nouvelle.*

Les volumes que nous allons donner, s'ils sont de format moindre que ceux qui paraissent dans notre série in-quarto, ne seront pas pour cela réservés à des artistes moins estimables. Il faut avouer que, à tort ou à raison, certains maîtres sont tout à fait négligés par le public, qui les ignore. D'autres ont laissé des œuvres extrêmement nombreuses, assez semblables les unes aux autres, et qu'on ne peut songer à publier toutes. Mettre à nouveau l'œuvre de ces artistes à la portée du public, en des monographies de format commode et de prix accessible, n'est-ce pas le meilleur moyen de leur rendre la place qu'ils méritent? A tous, je pourrai ouvrir notre série in-octavo. Ces petits volumes, sans épuiser, comme leurs grands aînés, la matière, donneront l'essentiel d'un sujet par le choix judicieux des textes, des notices de catalogue, des gravures enfin. Sans sacrifier l'essentiel — ils donneront toujours une étude d'ensemble sur l'artiste choisi, un catalogue de ses œuvres accessibles (musées, expositions), une bibliographie, un choix abondant de planches, un index général — ils s'allégeront un peu. Par leur moindre format, leur moindre prix, ils s'adresseront à un public plus étendu, auprès duquel ils plaideront avec plus d'efficacité la cause des artistes oubliés et méconnus.

*Je suis heureux de voir Largillierre inaugurer cette série. Il est le type même de ces grands artistes dont le catalogue — on peut m'en croire, je ne me décourage pas facilement — est à peu près impossible à dresser. De son vivant, Mariette connaissait 1600 portraits de lui à Paris et aux environs! Ajoutez les attributions données à tour de bras, les copies, et vous jugerez comme nous qu'il fallait absolument se résigner à un choix de textes, de notices et d'images. M. Georges Pascal s'est allègrement acquitté de sa tâche délicate. Largillierre, lui aussi, pourrait, à juste titre, être défini « la joie de peindre ». Cette joie est contagieuse, le biographe du maître semble la partager entièrement : puissent ses lecteurs communier avec lui! Ce serait utile à la gloire de Largillierre et à celle de l'*Art français.

Georges WILDENSTEIN.

NICOLAS DE LARGILLIERRE

CHAPITRE I

LA VIE DE L'ARTISTE

C'EST au cœur de Paris, sur le pont Notre-Dame, où ses parents tenaient une boutique de chapellerie à l'enseigne du « Mousquetaire », que vint au monde Nicolas de Largillierre, baptisé à l'église Saint-Barthélemy, sa paroisse, le 10 octobre 1656.

Son père, Jean-Antoine, d'une famille où l'on était chapelier de père en fils, avait épousé, le 13 février 1651, une orpheline, Marie Migeon. Le ménage prospérait, plusieurs enfants étaient nés ; c'est dans un milieu de bons bourgeois commerçants, à l'esprit positif, de mœurs simples et paisibles, que le petit Nicolas, en voyant essayer les chapeaux de son père, put faire ses premières études de physionomie.

Nous retrouvons, quelques années plus tard, toute la famille Largillierre installée à Anvers. Quelles furent les raisons de cet exode? Selon d'Argenville il est probable que, ses affaires l'appelant souvent dans les Flandres où il se fournissait de la laine et du feutre nécessaires à son commerce, le père de Largillierre résolut de s'y fixer définitivement et laissa à un confrère la gérance de sa boutique du pont Notre-Dame.

Le hasard fait parfois bien les choses : c'est dans la patrie de Rubens qu'allait se dérouler toute la jeunesse de Nicolas.

C'est là qu'il sentit éclore sa vocation de peintre et que se fixa sa destinée. Le spectacle que lui offraient, le dimanche à l'office, les églises de la ville, tout illuminées des chefs-d'œuvre du Maître, fit naître en lui un culte qui dura toute sa vie. Même aux dernières années de sa laborieuse carrière, lorsqu'il aura atteint aux plus hauts grades de l'Académie, c'est toujours à son cher Rubens et à l'école des Flandres qu'il rendra hommage, « en raison des belles maximes et des secours abondants qu'on pouvait en tirer ».

L'enfant devait sans doute montrer des dispositions précoces, car, après un voyage en Angleterre, il entrait à douze ans dans l'atelier d'Antoine Goubaud, peintre de kermesses, d'anecdotes et de natures mortes, qui avait fait le voyage d'Italie, sans perdre pour cela le naturalisme coloré des Flandres. A part le vieux Jordaens, depuis la mort de Rubens et la dispersion de son atelier, il ne restait plus à Anvers que des hommes de second plan.

Ce Goubaud, du reste, s'il était souvent un peintre ennuyeux, ne devait pas être trop mauvais professeur. En bon Flamand, il n'encombra pas l'imagination de son élève de théories subtiles et ne prolongea pas son tête-à-tête avec l'Antinoüs. Tout en lui recommandant la fidélité dans l'imitation de la nature et la probité de la technique, il lui enseigna les ressources infinies de la peinture à l'huile pour traduire les aspects si divers de la vie et des choses. N'employer que de belles couleurs, propres, sans mélanges fragiles, pour rendre avec vérité le poil ou la plume d'un gibier, le velouté ou la raideur d'une étoffe, la chaleur d'un épiderme, user d'une matière souple et inaltérable pour produire un coloris solide, éclatant et harmonieux, tels furent les principes qui guidèrent

le jeune artiste durant ses premières années d'apprentissage. L'exemple des œuvres de Rubens, dont Anvers était si riche, illustrait cet enseignement.

Tout en brossant des ballots de marchandises et des piles de légumes dans les tableaux de son patron, l'élève acquit peu à peu, avec la sûreté du regard, cette solidité de métier et cette perfection du rendu que nous retrouverons toujours dans ses œuvres maîtresses.

Après avoir passé quatre années dans l'atelier de Goubaud, Nicolas fut reçu en 1672 maître à la Gilde d'Anvers ; il est regrettable qu'aucune œuvre de cette période ne puisse lui être attribuée avec certitude.

Son brevet de maîtrise en poche, l'artiste se mit en quête d'ouvrage ; comme il avait l'esprit aventureux et que les voyages n'étaient pas pour l'effrayer, il se décida à changer d'air et à tenter la fortune ailleurs. Les relations artistiques qui étaient à cette époque fort étroites entre les Flandres et l'Angleterre, l'exemple fameux de Van Dyck, qui y avait trouvé le succès et la gloire, l'attirèrent à Londres, où il entra, en 1674, dans l'atelier de Van der Faes, dit Peter Lely, portraitiste alors à la mode. C'est là que devait se décider sa vocation.

L'atelier de son nouveau maître ne ressemblait en rien à celui de l'honnête Goubaud, où l'on copiait les légumes avant de les porter à la cuisine. Sir Peter Lely avait acquis une grande célébrité et succédait à Van Dyck dans la faveur du roi et des grands seigneurs anglais. Luxueusement installé, très mondain, il s'était créé une clientèle nombreuse et aristocratique, mais, plus occupé à courir les fêtes qu'à travailler, il ne pouvait suffire aux commandes dont il était accablé. Comme il était, en outre, chargé de conserver les tableaux de

la Couronne, s'occupait de leur restauration et faisait le commerce plus ou moins avoué des œuvres d'art, il lui fallait, pour faire face à ces multiples occupations, des collaborateurs actifs et habiles. Toute une équipe d'élèves venus d'Amsterdam et d'Anvers : Gérard Uylenburg, P. H. Lankrink, Matthäus de Mele, œuvrait déjà sous la direction du maître. Le jeune Largillierre se trouvait en pays de connaissance et, avec toute l'ardeur de ses dix-huit ans, se mit à l'ouvrage.

Ainsi, peu à peu, se découvrait sa vocation. Après avoir fait les draperies et les accessoires, il en vint à bâtir les figures, d'après les esquisses de son patron. Entre temps il retouchait, remaniait ou agrandissait quelque tableau de Windsor, que le roi destinait à un nouvel emplacement et dont on croyait indispensable de modifier le format. Il y aurait beaucoup à dire sur le martyre des peintures des collections royales ou privées, tant en Angleterre qu'en France, que l'on rognait, allongeait ou déformait suivant les exigences des panneaux de boiseries. Le jeune Largillierre s'acquittait avec dextérité de ces ravaudages, et Dallaway note que le roi félicita un jour l'artiste sur l'habileté avec laquelle il avait repeint les jambes d'un amour endormi. Son pinceau donnait aussi une nouvelle jeunesse aux anciens tableaux, ravagés par les injures du temps, que son patron achetait à bon compte pour les revendre avec profit. Une atmosphère de brocante flottait dans l'atelier de Lely ; cela n'était pas, nous le verrons, pour déplaire au jeune Nicolas.

Ce séjour en Angleterre eut sur Largillierre une influence décisive. S'il avait retrouvé chez Lely la manière flamande, la diversité des travaux qu'on lui confiait, le contact journalier de la société aristocratique dégrossirent, affinèrent son talent et déterminèrent sans nul doute sa vocation de portraitiste. Il pouvait également s'inspirer, dans les collections de son maître, de documents uniques comme les études de têtes de Léonard de Vinci, que Mariette achètera plus tard. L'exemple de Lely, comblé d'honneurs et d'argent, lui montrait enfin jusqu'où pouvait mener la peinture de portrait ; la leçon ne sera pas perdue.

Elle durait depuis six ans, lorsqu'en 1680 Peter Lely mourut d'apoplexie en finissant le portrait de la duchesse de Somerset. L'atelier se dispersa assez vite et chacun travailla pour son propre compte. Déjà connu du public et fort de son talent, il est probable que Largillierre se serait fixé en Angleterre si la persécution contre les catholiques n'avait repris avec une nouvelle intransigeance. Le fameux bill du Test, appliqué dans sa rigueur, enlevait tout espoir d'avenir à un peintre catholique et Français ; la situation devenait même difficile pour un artiste qui ne voulait pas renier sa foi et aimait à travailler tranquille. C'est alors qu'il pensa retourner dans sa ville natale, où il avait encore des parents : il y retrouverait la sécurité et quelques collègues d'Anvers qui n'avaient pas trop mal réussi, auprès desquels il était sûr de trouver aide et protection. Il se mit en route et arriva à Paris à la fin de l'année 1682 ; il avait vingt-six ans.

A Paris florissait alors une nombreuse colonie flamande dont quelques membres, Pourbus, Ph. de Champaigne, Van Mol et Van der Meulen, étaient arrivés à la célébrité. Certains avaient même fait partie de l'Académie lors de sa fondation. Unis par une confraternité d'éducation et d'atelier, ces illustres aînés se faisaient un devoir d'aider leurs jeunes camarades. Largillierre, dès son arrivée se mit en quête d'un protecteur

et vint frapper à la porte de Van der Meulen. L'élève de Snyders avait, vingt ans auparavant, quitté les Flandres, où il était célèbre, pour devenir l'historiographe de Louis XIV. Autant pour se concilier ses faveurs que pour montrer son talent, Largillierre lui proposa de faire son portrait. Il ne pouvait mieux choisir. Van der Meulen, fort bien en cour, membre de l'Académie, venait d'épouser en secondes noces Marie de By, la nièce de Le Brun. Un tel patronage était indispensable au jeune portraitiste que ses séjours à l'étranger avaient éloigné de tout le mouvement académique.

Décidé à se fixer à Paris et à s'y faire une clientèle, Largillierre comprit tout de suite qu'il fallait faire partie de l'illustre Assemblée. Il se présenta le 6 mars 1683 et fut agréé par la Compagnie, qui lui imposa comme morceau de réception le portrait de Le Brun. Le peintre Blanchard et le sculpteur Lehongre devaient, suivant l'usage, surveiller l'artiste dans l'exécution de son œuvre.

Si pressé que fût Largillierre d'avoir son titre d'académicien et de jouir de ses privilèges, il ne présenta son morceau de réception que trois ans après. Fût-ce difficulté de se rencontrer pour les séances de pose avec son illustre modèle, absorbé par ses multiples fonctions, ou Largillierre était-il déjà fort occupé par des travaux personnels? C'est plutôt de ce côté qu'il faudrait chercher les causes de ce retard. Le jeune portraitiste, déjà dans la plénitude de son talent, était sollicité de divers côtés et attiré jusqu'en Angleterre par des commandes alléchantes. Il se rendit, en effet, à Londres, au cours de l'année 1685, au moment du couronnement de Jacques II, et fit le portrait du roi et de la reine. L'aristocratique clientèle de Lely voyait déjà en Largillierre un successeur digne de son

maître ; il reçut, dit-on, des offres somptueuses. Mais le pays était profondément troublé par les luttes religieuses, l'avenir incertain et déjà assombri par les prodromes de la révolution de 1688 qui allait balayer le trône. Fort sagement, une fois son escarcelle bien garnie, l'artiste revint en France. Il était, du reste, trop engagé vis-à-vis de l'Académie pour abandonner la partie. Déjà, le 23 novembre 1684, l'Assemblée lui avait adressé une admonestation courtoise sur son retard à présenter son morceau de réception ; il fallait se hâter. Dès son retour d'Angleterre, l'artiste termina le fameux portrait de *Charles Le Brun, assis et peignant*, qu'il présenta à l'Académie le 30 mars 1686. Il fut reçu le même jour comme peintre de portrait et d'histoire et, en témoignage de gratitude envers son fondateur, la Compagnie décida de placer dans la salle des séances le portrait exécuté par le nouvel académicien.

Il faut voir ce magnifique tableau, maintenant au Louvre, pour comprendre la souplesse du talent de Largillierre. Il a, pour ce portrait officiel, tempéré sa couleur flamande et mis une sourdine à sa palette ; une atmosphère digne et austère enveloppe, comme il convient, le visage illustre du fondateur de l'Académie. Mais quelle chaleur contenue dans le rouge de la robe, aux plis nerveux, qui donne la dominante du tableau et éclaire toute la scène ! Avec quelle habileté l'artiste n'a-t-il pas entouré son modèle d'accessoires dont l'ensemble est un hymne à la gloire du Roi et de son Premier Peintre ! Tout y est : sur un chevalet, au fond, le chef-d'œuvre de la galerie de Versailles, *Louis XIV conquérant la Franche-Comté ;* sur la table, couverte d'un tapis dont le grain velouté est une caresse pour l'œil, la gravure du tableau fameux, *La famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, autre maître-pièce de Le Brun ;

à côté, deux statuettes : le *Gladiateur combattant* et l'*Antinoüs*, la force et l'élégance, tout l'idéal du siècle ; sur le sol, jetés négligemment, des livres, des cartons et des moulages antiques : ils montrent la continuité de l'œuvre édifiée par le fondateur de l'Académie. Le Brun ne pouvait souhaiter de plus éloquent plaidoyer devant la postérité.

Après son succès à l'Académie, Largillierre apporta tous ses soins à se former une clientèle, car, si sa renommée était déjà grande, sa fortune restait à faire. C'est sans doute à cette époque qu'il se fixa rue Sainte-Avoye, et, dans son *Livre commode* pour 1692, Abraham du Pradel ajoute : « M. Largillierre, rue Sainte-Avoye, fait commerce de bons tableaux. » L'artiste, on le voit, ne négligeait aucune source de revenu ; s'il avait trouvé à Anvers le secret d'un métier solide et d'une couleur fleurie, il en avait rapporté également un goût de la brocante qui était bien dans les traditions flamandes ; le souvenir de l'atelier de Lely n'était pas pour l'en détourner. Bien qu'en France l'Académie ne tolérât qu'à regret ces pratiques mercantiles, certains de ses membres, connaisseurs en tableaux, ne manquaient pas de joindre un commerce honnête à celui de leur talent. Grimm nous assure, en 1766, que le portraitiste Aved « fit le commerce d'œuvres d'art d'une façon fort profitable pour lui ». Mais en 1690 l'illustre Compagnie se montrait intraitable, et Largillierre dut, officiellement du moins, renoncer à son négoce.

Alors que son collègue Rigaud, reçu à l'Académie une année avant lui, recherchait de plus en plus ses modèles dans le monde aristocratique de la Cour et devenait le peintre de la royauté et des courtisans de Versailles, la bonhomie et la simplicité naturelles du caractère de Largillierre le portaient plutôt vers la bourgeoisie intellectuelle et élégante qui, en administrant la France, s'élevait, par ses mérites, dans l'orbe de la royauté. D'Argenville nous dit en effet : « Largillierre eut peu de liaison avec la cour de France, auprès de laquelle il n'a jamais fait aucune démarche ; il aimait mieux, à ce qu'il m'a dit plus d'une fois, travailler pour le public ; les soins en étaient moins grands et le paiement plus prompt. » Ainsi, délaissant les grands seigneurs, dont à la cour d'Angleterre il avait peut-être éprouvé les exigences et l'avarice, Largillierre fut surtout le peintre des magistrats, des prélats, des fonctionnaires, des artistes et de leurs familles. Son pinceau alerte et sa couleur fleurie savaient rendre, sous la cascade sévère des grandes perruques, l'épanouissement de ces visages satisfaits de bons bourgeois cossus, généreux envers leur portraitiste. C'est à lui que s'adressèrent ces Messieurs de Ville lorsque, en 1687, ils cherchèrent un peintre habile pour commémorer le souvenir du banquet offert au roi à l'hôtel de ville. Largillierre, heureux de montrer qu'il était capable d'une grande « machine », exécuta le tableau fameux dont il ne reste plus que les esquisses dans la collection La Caze, au musée d'Amiens et au Musée de l'Ermitage.

Les échevins durent être satisfaits de leur peintre, puisque à plusieurs reprises ils firent appel à son talent, soit pour faire leur portrait, soit pour perpétuer le souvenir d'un événement mémorable de la vie municipale. Largillierre devint ainsi le peintre attitré du Corps de Ville ; il ne pouvait mieux choisir, car, au cours de sa longue histoire, aucun artiste n'aura su mieux camper, dans ses somptueux manteaux tout frémissants du reflet de la gloire royale, l'élite du patriciat parisien.

L'atelier de la rue Sainte-Avoye prospérait ; la fortune

commençait à venir. La renommée du portraitiste s'étendait au loin et plus d'un opulent magistrat de province, de passage à Paris, venait poser devant lui ; aussi, la merveilleuse galerie de portraits que nous a laissée Largillierre nous dépeint-elle une des plus brillantes périodes de la bourgeoisie française.

Le 14 septembre 1699, à l'église Saint-Barthélemy, Largillierre épousait Marie-Élisabeth Forest, fille du paysagiste Forest, son confrère à l'Académie. Deux filles et un garçon naquirent de cette union : Élisabeth-Marguerite, baptisée le 23 janvier 1701, qui deviendra Mme de Faverolle ; Marguerite-Élisabeth, baptisée le 23 mars 1703, et Nicolas, qui fut, semble-t-il, conseiller au Châtelet et auteur dramatique, dont on retrouve l'acte de baptême daté du 21 août 1704. Sa vie conjugale fut comme sa carrière artistique, sans nuages, et les portraits de famille que nous a laissés le bon Largillierre sont les témoignages vivants de son bonheur familial.

La fortune lui souriait et les archives nous montrent qu'en 1700 il possédait une rente de 700 livres sur les aides et gabelles. Sa maison de la rue Sainte-Avoye était luxueusement installée. Un inventaire des meubles dorés, dressé en exécution de l'édit somptuaire de 1700, nous permet, en effet, d'entrer dans son salon. Un superbe clavecin orné de peintures, des chaises et des fauteuils dorés nous révèlent, entre autres choses, l'aisance et le goût de bien-être de l'artiste qui, plus tard, se fera construire, toujours dans le quartier de l'hôtel de ville, rue Geoffroy-l'Angevin, une maison commodément disposée, « où les amateurs de peinture, dit Germain Brice, vont voir ses ouvrages qui leur donnent une extrême satisfaction. » D'après les relations de l'époque, on pouvait y admirer des natures mortes et plusieurs tableaux religieux que l'artiste avait faits *pour sa propre satisfaction*. Largillierre, on le voit, n'a jamais oublié les leçons d'Anvers et ne s'est pas cantonné uniquement dans le portrait,

L'année même de son mariage, le peintre figurait brillamment à l'exposition — le premier « Salon » — organisée par l'Académie au Louvre. A côté de sa grande toile peinte pour l'hôtel de ville à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne avec Adélaïde de Savoie, Largillierre présentait quelques portraits, dont celui du marquis de Liancourt et de la famille Lambert de Thorigny, ainsi que ceux de Roëttiers, le graveur, et de sa femme.

L'année précédente, il avait exposé, pendant les fêtes du camp de Compiègne, les portraits des ducs d'Anjou et de Berry ; il se rencontrait à cette occasion avec Rigaud, qui était représenté par le grand portrait du roi, aujourd'hui au Louvre.

L'artiste, déjà fort occupé, négligeait un peu l'Académie, et pendant cette période sa signature se fait rare au bas des procès-verbaux des séances. Mais, en 1699, il est nommé adjoint à professeur, puis professeur en 1705, et, dès lors, il prend son rôle plus au sérieux. Ses fonctions deviennent même si absorbantes qu'après la mort du roi, le 28 septembre 1715, il se démet de sa charge de professeur, « ses affaires ne lui permettant point d'en faire l'exercice et ayant servi en cette qualité plus de dix années ».

L'Académie, cependant, peut toujours compter sur son dévouement pour les corvées officielles. Nous le voyons faire partie de la délégation chargée de féliciter A. Coypel de son titre de Premier Peintre et, au début de 1716, aller réconforter, au nom de la Compagnie, le jeune Boulogne, gravement ma-

lade. En 1722, il est nommé recteur ; le succès de sa nomination atténua peut-être l'amertume des pertes d'argent que venait de lui faire subir son voisin le banquier Law, installé rue Sainte-Avoye, auquel il avait imprudemment confié une partie de son avoir. « Le Système, dit Mariette, endommagea fort sa fortune ; il eut cela de commun avec Rigaud. » Les deux plus grands portraitistes du siècle étaient trop artistes pour entendre grand'chose à la finance. Ne nous en plaignons pas ; Largillierre, pour réparer ses pertes, se mit à l'ouvrage avec une nouvelle ardeur ; cela nous a valu quelques belles œuvres de plus.

Il était alors dans la maturité de son génie, les portraits de cette époque peuvent compter parmi les meilleurs de sa longue et féconde carrière. C'est alors que l'Académie l'éleva aux plus hautes dignités. En 1733, il était élu chancelier et, le 5 juillet 1738, nommé directeur. Le portraitiste de Le Brun avait l'insigne honneur de s'asseoir dans le fauteuil de son célèbre modèle.

Mais l'âge arrivait avec son cortège d'infirmités qui, peu à peu, l'empêchèrent de présider aux travaux de l'Assemblée ; perclus de douleurs, après six ans de présidence, il envoyait sa démission le 30 juin 1742. L'année précédente, il avait eu le chagrin d'accompagner à sa dernière demeure son ami et collègue Rigaud ; il restait maintenant le dernier d'une génération illustre.

Gravement malade, impotent, presque nonagénaire, il reçut, le 8 janvier 1746, une délégation de l'Académie ; on échangea des discours, le sien fut un adieu ; le 20 mars, Largillierre mourait dans sa maison de la rue Geoffroy-l'Angevin et était enterré à l'église Saint-Merry ; il avait quatre-vingt-dix ans.

Cinq mois après, Lemoyne présenta à l'Académie le buste de Largillierre « comme un monument de l'amitié qu'il avait pour ce grand homme et afin d'en perpétuer la mémoire ». Ce buste a malheureusement disparu en 1790.

Il avait travaillé presque jusqu'à son dernier jour ; « il a peint, dit Mariette, jusqu'à l'âge de quatre-vingt-six ans », et même dans ses derniers portraits, comme celui de Néricault-Destouches, on sent encore une sûreté de vision et de main surprenantes.

L'homme n'a pas été moins remarquable que l'artiste. Arrivé au faîte des honneurs, riche, respecté de tous, il n'oublia jamais ses débuts laborieux. La dignité de sa vie, sa bonté, la bienveillance de son accueil lui avaient assuré de solides amitiés. Son élève Oudry nous a laissé de son atelier une description pittoresque et savoureuse. Le vieux maître était favorable aux jeunes, même lorsqu'ils avaient du talent ; il les aidait de sa bourse et de ses conseils et les réconfortait de sa bonne humeur entraînante. Il faut lire dans le journal de Wille, qui devait graver par la suite nombre de ses portraits, la première entrevue qu'il eut avec le Maître, alors qu'il débarquait à Paris, pauvre et inconnu. C'est Largillierre qui assurera le succès académique de Chardin, le timide exposant de la place Dauphine, et le fera agréer et nommer le même jour ; il savait juger les talents aussi bien que les hommes ; il déconseillera l'art du portrait à son meilleur élève Oudry, pour en faire le merveilleux animalier qui devait illustrer les chasses de Louis XV.

Les étrangers même ont subi le charme de sa souriante bonhomie. Rosalba Carriera, lors de son séjour à Paris en 1720, tint à faire sa connaissance, et la célèbre Vénitienne ne manqua pas de noter dans son journal le souvenir ému qu'elle conserva de lui.

Mais si l'on veut voir le fond de l'âme du bon Largillierre, ce sont ses propres portraits qu'il faut regarder. Ils nous livrent le secret de son génie. Ce peintre de la bourgeoisie opulente qui, sous l'égide de Versailles, construisait la France, avait lui-même toutes les solides qualités de la race. Dans le superbe portrait gravé par Wille, comme l'artiste a su nous montrer la plénitude de sa santé morale, dans la vibrante harmonie des lignes et des tons du visage, le nez un peu fort et les lèvres sensuelles plissées d'un sourire malicieux ! Seul ou entouré de sa famille, Largillierre donne toujours une impression de force et d'heureuse sérénité, et, en admirant le bel équilibre moral qu'il respire, nous pouvons unir dans une même admiration le portraitiste et l'époque glorieuse dont il nous a laissé l'image.

CHAPITRE II

LE PEINTRE D'ÉCHEVINS

PARIS n'a eu que fort tard son hôtel de ville ; commencé sous François Ier, il ne fut terminé que sous Louis XIII. Les temps étaient troublés et, pendant plus de cent ans, les échevins durent délibérer au milieu des échafaudages, des plâtras... et des émeutes.

Lorsqu'enfin tout fut terminé, qu'on eut inauguré sur le fronton de la grande porte la statue équestre d'Henri IV et installé dans le clocher un carillon flamand, ces Messieurs de Ville purent se féliciter de l'œuvre accomplie. La décoration intérieure des salles laissait cependant fort à désirer, et l'on convint d'orner les murs de tapisseries, en attendant les peintures qui rappelleraient à la postérité les événements mémorables de la vie municipale.

En 1648, Philippe de Champaigne fut chargé de peindre le prévôt en exercice, Jérôme Le Fréron, au milieu de ses échevins, agenouillés devant l'autel de Sainte-Geneviève. Le ciel de la Cité était déjà chargé des orages de la Fronde et, tiraillés entre la cour et les exigences du Parlement, ces Messieurs de Ville imploraient la patronne de la Cité pour apaiser les esprits. Cette peinture austère, que l'on peut voir dans la salle La Caze, porte le reflet des tragiques événements qui menaçaient Paris. A cette époque, la charge de prévôt n'était pas une sinécure : Le Fréron, qui était « Mazarin », bénéficiait de la solide impopularité du ministre, et les gazetiers du Pont-

Neuf ne se lassaient pas de débiter sur son nom des rimes faciles et insultantes. On comprend assez que sur le tableau de Ph. de Champaigne aucun sourire ne soit venu égayer la morne prestance du prévôt et des échevins.

La méfiance tenace de Louis XIV envers Paris, à la suite des troubles de la Fronde, dura près de quarante ans, et, pendant cette période, la municipalité eut d'autres soucis que d'orner sa maison.

Enfin, en 1687, le roi consentit à pardonner. Il relevait de maladie, et, à la suite du *Te Deum* chanté le 30 janvier à Notre-Dame en l'honneur de sa convalescence, touché des acclamations de la foule qui éclataient sur son parcours, il accepta d'être reçu à l'hôtel de ville. Une table magnifiquement parée l'y attendait, à laquelle il prit place avec toute sa suite. Louis XIV fut servi par le prévôt des marchands, M. de Fourcy, seigneur de Chessy et président aux Enquêtes. Les échevins, conseillers et quarteniers se partagèrent le service des Princes et des Enfants du roi. Un feu d'artifice clôtura la fête, dont le succès fut complet ; la réconciliation était faite. Sur l'ordre du roi, on enleva de la cour d'honneur la statue de Gilles Guérin représentant Louis XIV terrassant la Fronde, c'est-à-dire Paris ; M. de Fourcy la fit transporter à son château de Chessy, et Coysevox fut chargé de mettre à sa place une nouvelle statue du roi.

Le Corps de Ville, pénétré de gratitude, voulut conserver le souvenir de cette réception mémorable, car « jamais roi, affirmait Dangeau, n'avait dîné en la Maison de ville ». Il plaça dans la cour intérieure une plaque de marbre pour éterniser le souvenir du festin, M. de Fourcy fit frapper une médaille commémorative et l'on décida de faire peindre, pour la grande salle, un tableau où le prévôt et ses échevins seraient représentés, à l'occasion de cette fête de la réconciliation. Il fallait un portraitiste habile, doublé d'un peintre d'histoire capable d'imaginer une mise en scène avantageuse pour tous ; on songea à Largillierre, qui venait d'être reçu à l'Académie comme peintre d'histoire et portraitiste ; c'est ainsi que le Maître reçut sa première commande de la municipalité parisienne.

Ce tableau fameux, qui fut placé dans la grande salle de l'hôtel de ville, ne nous est malheureusement pas parvenu. Les guides du temps sont d'accord pour le recommander à l'admiration des visiteurs et d'Argenville le cite parmi les quatre compositions qui figuraient encore dans la salle du Conseil à la veille de la Révolution.

Mais, si le tableau a disparu, l'esquisse nous reste et nous console un peu de sa perte. Elle est admirablement composée, et Largillierre y affirme ses merveilleux dons de coloriste. Le charmant petit tableau de la salle La Caze nous montre ces Messieurs de Ville, en grand costume, délibérant sur les préparatifs de la réception royale. Sur la table se dresse le buste de Louis XIV et, pour qu'il ne subsiste aucun doute sur le sujet des préoccupations de l'Assemblée, la tapisserie qui sert de fond représente le festin lui-même dans sa somptueuse ordonnance (1).

Cette esquisse, admirable de fraîcheur, nous montre l'habileté de Largillierre. De cette donnée un peu compliquée qui

(1) L'esquisse du Musée de l'Ermitage n'est qu'une répétition agrandie, avec une légère variante, de celle de la salle La Caze.

exigeait la représentation du roi, des échevins, de tout un festin, l'artiste n'a retenu qu'un jeu contrasté de tonalités entre les robes rouges et noires et le fond de tapisserie, d'un gris très fin, qui enveloppe les figures et en accuse les contours. Il a su éviter l'écueil de ces sortes de compositions, où l'accumulation des figures produit souvent une impression de gêne et de monotonie.

Chez lui, chaque personnage a sa liberté de mouvement ; le prévôt, bien de face, fait valoir sa belle robe de satin rouge au milieu des échevins, dont les manches s'agitent au feu de la délibération ; la nervosité du dessin s'ajoute au contraste des valeurs pour animer cette scène officielle. Dans cette composition où chacun est à sa place, Largillierre a trouvé moyen de représenter son confrère de l'Académie, le sculpteur Coysevox, chargé d'exécuter la nouvelle statue du roi pour la Maison de Ville. Ainsi, évoquant sur la même toile la royauté, la municipalité et l'Académie, le peintre rendait à chacun un hommage flatteur qui lui amenait tous les suffrages. Les échevins ne l'oublièrent pas, et, dès ce moment, Largillierre devint le peintre préféré de l'hôtel de ville.

De ce tableau disparu, il reste une gravure de Chenu, faite d'après un dessin de Cochin. La composition est légèrement différente de l'esquisse de la salle La Caze et il y a tout lieu de penser que celle-ci nous donne la première et la meilleure pensée du Maître. Lorsqu'on la compare au tableau de Ph. de Champaigne, on voit qu'une ère nouvelle s'ouvrait pour la Cité. Les échevins de 1648 sont encore enveloppés de l'atmosphère tragique de la Fronde ; mais lorsque, enfin, le soleil de Versailles consentit à briller sur l'hôtel de ville, la palette

fleurie de Largillierre vint à point pour fêter la lumineuse allégresse de la réconciliation.

* * *

Le culte de sainte Geneviève fut toujours en honneur à Paris, et nous avons vu, en 1648, Philippe de Champaigne peindre les échevins agenouillés devant son image, pour la supplier d'écarter les menaces de la Fronde. Mais si l'intercession de la bonne sainte semblait échouer devant la malice des hommes, par contre elle gardait toute son efficacité sur les nuées du ciel, dont la clémence était indispensable aux cultures de ses chers Parisiens. Si un soleil trop ardent ou des pluies torrentielles exerçaient leurs ravages sur les récoltes, si un hiver trop rigoureux ruinait les espérances des potagers dont Paris tirait sa subsistance, on se hâtait d'invoquer sainte Geneviève, la bonne marraine, pour arrêter les calamités célestes et prévenir la disette.

En 1694, elle dut montrer une fois de plus sa sollicitude. Le printemps était torride, et trois mois de sécheresse désolaient les cultures ; aux halles, les arrivages s'espaçaient. Le Corps de Ville ne voyait pas sans inquiétude les difficultés du ravitaillement et en redoutait les conséquences, toujours funestes à la bonne humeur de ses administrés. Pour conjurer la disette et amener la pluie, on invoqua, selon l'usage, la Patronne vénérée. Le 23 mai, MM. les prévôt et échevins se rendirent à pied à l'église Sainte-Geneviève pour la supplier de sauver les récoltes. Le 27, une procession solennelle de ses reliques parcourut la ville. Pouvait-elle rester insensible à ces

tendres supplications, elle qui, autrefois, avait été jusqu'en Champagne chercher des vivres pour ses Parisiens affamés? Elle exauça leur prière, et le soir même une pluie réparatrice raviva les potagers et éloigna la disette.

Pour remercier leur bienfaitrice, les échevins, après avoir assisté à la messe d'actions de grâces célébrée pontificalement par l'abbé de Sainte-Geneviève, décidèrent de témoigner leur reconnaissance par l'offrande d'un ex-voto. Largillierre fut choisi pour exécuter ce tableau, que l'on plaça dans l'église deux ans après, le 9 août 1696, au cours d'une cérémonie qui réunissait dans le même élan de gratitude toutes les classes de la population parisienne.

Cette peinture nous est heureusement parvenue et son éclat égaye aujourd'hui encore la pénombre de Saint-Étienne-du-Mont. L'ingéniosité du talent de Largillierre s'y révèle une fois de plus ; il avait à représenter une dizaine de figures et n'en a sacrifié aucune. Dans ce groupe de personnages debout ou agenouillés nulle monotonie, tout s'équilibre et s'ordonne si naturellement que l'on oublie presque qu'il n'y a là qu'une suite de portraits et que chacun des ces Messieurs de Ville, qui avaient commandé et payé le tableau, entendait être mis en bonne lumière et représenté à son avantage. Et, malgré ces difficultés, comme chaque figure est vivante, avec le visage de face éclairé par les reflets des somptueuses robes rouges et noires qui dispensent la lumière ou l'ombre, en donnant le relief et la vie à cette vaste composition !

Au centre, dans sa rutilante robe de soie écarlate, à genoux sur un coussin, le prévôt Claude Bosc d'Ivry montre de sa main élégante les nuées bienfaisantes où trône la patronne de la Cité ; autour de lui s'empressent les échevins Bazin,

Sainfray, Titon, Puylon le médecin et Baudran le substitut. Le gouverneur, debout, cambré dans son manteau bleu de roi, préside cette fête municipale. Sur le côté de la toile, dans une ombre discrète, Largillierre s'est représenté lui-même, à côté du chanoine de Sainte-Geneviève, le poète Santeuil, dont la mine spirituelle s'harmonise avec la physionomie ardente du peintre.

La couleur souriante de Largillierre a illuminé les visages épanouis de ces Messieurs de Ville, son pinceau s'est plu à rendre la fraîcheur des chairs fleuries et la vivacité du regard de bons bourgeois satisfaits de leurs affaires et de la prospérité de la Cité. Le fond de grisaille où se devine la foule des fidèles enveloppe d'une atmosphère cendrée les fastueuses perruques de ces échevins, qui restent bien un peu indifférents à l'action qui les réunit ; mais ils ont trouvé un si beau peintre qu'on ne peut leur en vouloir de poser pour la postérité. Ce tableau nous donne un avant-goût de l'art du XVIIIe siècle. Le pinceau spirituel de Largillierre, en prodiguant une couleur chatoyante aux angelots joufflus qui s'ébattent autour de sainte Geneviève, sur des nuages si joliment capitonnés, n'annonce-t-il pas déjà celui de Fragonard?

Le peuple de Paris, frondeur par nature, exerça ses railleries sur les échevins, auxquels le peintre avait su donner une si noble prestance. Une chanson critique de *Messieurs de Ville, sur le tableau qu'on donna à Sainte-Geneviève*, parut peu de jours après la cérémonie d'inauguration. Si le prévôt Bosc d'Ivry y est traité avec assez de ménagements, par contre les échevins sont raillés copieusement : chacun d'eux

A Sainte Geneviève
Va montrer son minois,

Pour offrir à la Sainte
Un merveilleux tableau
Où leurs trognes sont peintes
En robes de Bedeaux.

Bazin
S'efforce
De sortir de la crasse
Qu'il reçut en naissant.

Le médecin Puylon
Exprime la menace
De les souffleter tous.

Sainfray
Plus fier qu'un Diable,
Contrefait le béat.

Le substitut Baudran
Avecque son emplâtre
Montre un air obligeant.

Titon
Jette sur tout le monde
Un regard méprisant.

Et Santeuil
Bouffi de gloire,
Se cache dans l'ombre
Comme un simple bedeau.

Le chanoine de Sainte-Geneviève, en effet, reprocha au peintre, qui ne pouvait faire autrement, de l'avoir placé discrètement sur le côté du tableau. Fils d'une des plus notables familles parisiennes, il espérait une place d'honneur et épancha son indignation dans une longue épître en vers latins

doublée d'une virulente supplique au prévôt. Mais le tableau était terminé et mis en place et, si Largillierre fut prié « de donner quelque satisfaction à un poète d'une si grande réputation », elle dut être assez superficielle, car il n'en reste plus trace.

Cette grande toile, traitée avec un brio et une élégance caractéristiques, est la seule des grandes compositions que Largillierre a peintes pour la municipalité qui nous soit parvenue. Encore a-t-elle perdu son cadre original, une magnifique bordure, dit le *Mercure galant*, couronnée des armes de France, avec, dans les soubassements, les armes de la Ville, accompagnées de celles du prévôt, des échevins et autres officiers représentés sur le tableau. Et comme — on aurait pu l'oublier — l'œuvre était dédiée à sainte Geneviève, la bordure portait en outre, en lettres d'or, ces paroles de saint Jacques sur le prophète Élie : *Oravit et cœlum dedit pluviam et terra dedit fructum suum.*

* * *

Lorsque, en 1697, M. du Bosc fut réélu prévôt, il rêva de donner un pendant au tableau qui décorait la salle du Conseil et sur lequel M. de Fourcy présidait avec tant de grâce aux préparatifs du festin royal. L'ex-voto de sainte Geneviève était, en effet, exposé à l'abbaye, et c'était à l'hôtel de ville même que le prévôt, entouré de ses échevins, désirait voir immortaliser ses traits. M. du Bosc était puissant et bien en cour. Sa sœur Marguerite avait épousé le fameux Bontemps, premier valet de chambre de Louis XIV, et les relations entre Versailles et l'hôtel de ville étaient empreintes d'une cordialité inaccoutumée.

La paix de Turin, que sanctionnait le mariage du duc de Bourgogne avec Adélaïde de Savoie, associa une fois de plus la Ville de Paris aux fêtes de Versailles. Le prévôt et les échevins profitèrent de cet événement dynastique pour poser à nouveau devant leur peintre, et Largillierre exposa au Salon de 1699 — le premier Salon de l'Académie — une grande composition où M. du Bosc et les officiers en exercice entouraient le duc de Bourgogne, qui s'élançait vers un portrait de la jeune duchesse que lui présentait Mercure. Des Amours, des Renommées remplissaient le ciel de leurs fossettes et de leurs draperies tumultueuses. Le tableau fut ensuite placé dans la salle du Conseil où ces Messieurs de Ville, tout en délibérant, purent admirer en peinture leur noble prestance. « Tous se reconnaissent l'un l'autre, dit Florent Le Comte, tant ils sont naturellement représentés. »

La Révolution fut sans pitié pour ces échevins compromis dans un mariage royal ; l'œuvre fut détruite, l'esquisse elle-même est perdue et il ne reste qu'une gravure de Née, faite d'après un dessin de Cochin, qui ne peut nous donner qu'un pâle reflet du lumineux chef-d'œuvre de Largillierre.

Elle permet cependant d'en étudier la composition et de remarquer que le peintre a emprunté à son cher Rubens le motif central de sa composition. Ce génie ailé qui descend du ciel pour montrer un portrait, nous le trouvons déjà dans la présentation de Marie de Médicis à Henri IV et l'on peut reconnaître dans le Mercure de Largillierre celui qui, dans la jeunesse de Marie de Médicis, représente l'Éloquence. Les amours et autres allégories qui complètent la mise en scène sont également empruntés aux tableaux de la Galerie du Luxembourg.

Ainsi, pour la première fois, Largillierre mêlait la municipalité parisienne aux divinités symboliques, qui ne frayaient d'ordinaire qu'avec des têtes couronnées. Cette présentation n'effraya nullement les magistrats municipaux que nous trouverons désormais souvent en semblable compagnie. Avec l'œuvre de Largillierre, si malheureusement perdue, l'Olympe avait fait son entrée à l'hôtel de ville.

* * *

Lors de l'avènement du duc d'Anjou à la couronne d'Espagne, Largillierre fut à nouveau prié de peindre les échevins, à l'occasion de cette circonstance mémorable. Les termes du marché qui fut passé entre la municipalité et le peintre nous sont parvenus : le 14 septembre 1702, Largillierre s'engage à livrer « pour la Saint-Jean de l'année suivante, et moyennant la somme de 5,300 livres, un tableau de dix ou onze pieds de hauteur sur quinze à seize de large, ou plutôt de la même hauteur et largeur que celui de la prévôté de M. Bosc, représentant, nous dit le prévôt des marchands — alors M. Boucher d'Orsay — les sieurs de Santeuil, Guillebon, Boutet, S. Denotz, Lehueins et les sieurs procureur du roi, greffier et receveur, accompagnés de la Justice et de l'Abondance, une tapisserie dans le fond représentant l'avènement du duc d'Anjou à la couronne d'Espagne, avec toutes les allégories convenant au sujet suivant le dessin que le dit sieur Largillierre nous a présenté. »

L'artiste n'avait pas fait grand effort d'invention et, tout en invitant les Dieux à cette fête municipale, il se servait du procédé commode de la tapisserie pour évoquer l'événement dynastique qui motivait le tableau.

Cette composition devait être placée dans la grande salle du Conseil, où elle devait faire suite, étant du même format, aux précédentes compositions de Largillierre.

C'est ici que l'histoire de ce tableau commence à s'obscurcir. Cette peinture a-t-elle été complètement exécutée? On sait les difficultés sans nombre que rencontra Philippe V dans la conquête de son royaume ; peut-être la municipalité, pendant cette interminable guerre de Succession d'Espagne et les tristesses de la fin du règne de Louis XIV, craignit-elle de manquer d'à-propos en exposant une peinture qui n'était plus guère de circonstance.

Toujours est-il que d'Argenville, si précis sur les richesses artistiques de l'hôtel de ville, n'en parle pas dans son *Voyage pittoresque de Paris*, et qu'il faut aller jusqu'à Dulaure (*Nouvelles Descriptions des curiosités de Paris*, 1785) pour retrouver, perdu dans la seconde salle qui sert de sacristie à l'église des Minimes, le tableau qui devait figurer dans la grande salle du Conseil et qui, fort probablement, n'y fut jamais exposé. Lenoir recueille cette épave, en assez mauvais état, dans son Muséum, et, depuis, on perd sa trace ou plutôt on n'en retrouve plus que des fragments.

Le Musée Carnavalet expose, dans son Salon des échevins, un certain nombre de portraits d'édiles dont deux semblent découpés d'une grande composition ; ce sont là, fort probablement, les seuls restes de la grande toile peinte par Largillierre en 1702.

Ces deux fragments nous montrent, en effet, l'un, le portrait du prévôt Boucher d'Orsay, et l'autre, deux figures dont l'une est aisée à identifier, celle du notaire Denotz, échevin en 1702, dont Largillierre a fait vers la même époque un superbe

portrait exposé dans la salle La Caze. Leur attitude nous révèle qu'ils faisaient partie d'un ensemble et les fonds laissent voir encore partie des figures allégoriques, stipulées par le marché dont nous avons parlé, qui nous indiquent leur origine. De la grande composition de Largillierre, sans doute fort ruinée, on a découpé, à la fin du XVIIIe siècle, les portraits les mieux conservés et, comme les souvenirs de l'Ancien Régime étaient toujours compromettants, on les a catalogués sous la rubrique : portraits d'inconnus.

Les portraits du Musée Carnavalet sont donc les seuls vestiges connus jusqu'ici du tableau de Largillierre ; on y retrouve sa gaîté de couleur et son pinceau alerte qui, en se jouant, a brossé ces chairs rosées et ces mines éveillées sous l'imposante perruque. Malgré les ans qui ont fait pâlir quelques draperies, les échevins de Largillierre égayent encore de leur sourire les boiseries magnifiques du vieil hôtel de Sévigné.

* * *

Largillierre, absorbé par ses nouvelles fonctions à l'Académie et débordé de commandes, fut contraint de négliger quelque peu l'hôtel de ville. C'est J.-F. de Troy qui fut chargé de peindre l'ex-voto consacré à sainte Geneviève, à la suite du terrible hiver de 1709. Son incontestable talent ne pouvait faire oublier celui de Largillierre, et, quelques années plus tard, c'est à celui-ci que s'adressèrent les échevins pour commémorer les fiançailles du jeune Louis XV avec Marie-Anne-Victoire d'Espagne.

Le texte du marché passé le 11 août 1722 pour l'exécution de ce tableau nous donne le détail de sa composition. « Le Roi,

sur son trône, environné de trois grâces ; Mgr le duc d'Orléans, régent, soutien du trône, guidé par Minerve, symbole de la sagesse, le couvrant de son bouclier et tenant à la main le portrait de l'Infante porté par deux génies ; un génie enchaînant le Lion d'Espagne avec le cordon bleu, et le coq, symbole de la France, enchaîné avec la Toison d'Or et autres attributs marquant l'union des deux nations ; MM. les Prévôt des Marchands, Échevins, Procureur du Roi, Greffier, Receveur de Ville étant aux pieds de Sa Majesté. » L'artiste, arrivé à la célébrité, demandait 8,000 livres pour cet ouvrage.

Mais les événements vont souvent plus vite que les peintres ; les tableaux d'actualité ont leurs vicissitudes. Celui du mariage de Louis XV avec l'infante d'Espagne ne fut sans doute jamais exécuté, car les fiançailles furent rompues ; la jeune princesse, qui n'avait que six ans, retourna en Espagne, et Louis XV épousa Marie Leczinska.

L'esquisse de ce tableau a cependant été faite, et le Musée Carnavalet expose un charmant tableautin, très fin de coloris, où Largillierre a jeté en quelques notes de couleur l'essentiel de sa composition : au centre, le roi sur son trône, le régent, les divinités tutélaires opposent leurs tonalités lumineuses aux costumes plus sombres des échevins qui les entourent. Le personnel allégorique est ici, conformément au texte de la commande, largement représenté, et l'on y retrouve quelques-unes des divinités familières à Rubens. L'ensemble est d'une délicate fraîcheur, qui nous montre que le talent de l'artiste s'affinait encore avec l'âge.

L'infante, rentrant en Espagne, ne revenait pas les mains vides. Parmi les cadeaux dont on l'avait comblée, elle emportait à Madrid son portrait, peint par Largillierre en 1724. On

peut voir au Musée du Prado cette délicieuse peinture toute de charme et de jeunesse, où Mariannina, avec son frais visage aux yeux vifs et dans sa délicate robe de satin blanc, semble tout aise d'avoir été immortalisée par l'un des meilleurs portraitistes du siècle.

* * *

Des cinq grandes compositions que la municipalité avait commandées à Largillierre, une seule nous est parvenue : l'ex-voto consacré à sainte Geneviève. Tout ce qui était exposé à l'hôtel de ville a été détruit au cours des révolutions, qui ont anéanti jusqu'à l'édifice lui-même. Les sans-culottes furent sans pitié pour ces échevins compromis dans des cérémonies dynastiques et que l'on trouvait toujours aux genoux des saints ou de la royauté ; ils méritaient pourtant plus de respect, car ces bourgeois au teint fleuri avaient, avec patience et bonne humeur, maintenu les libertés communales, fait prospérer les affaires de la Cité et préparé ainsi son futur et splendide épanouissement. L'une des gloires de Largillierre est d'avoir immortalisé, dans ces portraits majestueux et souriants de magistrats municipaux, la force et l'équilibre moral d'une des plus fécondes périodes de l'histoire de Paris.

CHAPITRE III

LE PORTRAITISTE

Ces tableaux d'échevins, si malheureusement perdus, ne sont qu'une partie de l'œuvre de Largillierre. En sa longue et féconde carrière, l'artiste a exécuté une merveilleuse galerie de portraits, qui nous est parvenue presque intacte. L'insolence des copistes en a même considérablement augmenté le nombre, car la vogue du peintre fut telle qu'il y a peu de châteaux en France qui ne s'agrémentent d'un Largillierre, authentique ou non. Pendant plus de cinquante ans, tout ce qui avait un nom ou un emploi, à Paris ou en province, magistrats, fonctionnaires, artistes, a posé devant son chevalet, et son œuvre ressuscite ainsi à nos yeux, dans sa vivante vérité, l'élite d'une société qui évolua des splendeurs disciplinées de Versailles aux fantaisies charmantes de la Régence.

L'art de Largillierre, durant cette longue période, s'est à peine transformé, car, dès ses débuts, sa palette fraîche et fleurie faisait prévoir des temps nouveaux. L'élève des Flamands devait bien peu de chose à l'art sévère et italianisant de l'Académie et n'avait jamais voulu sacrifier le charme de la couleur à la froide correction du dessin ; sauf peut-être dans le portrait de Le Brun, où il dut tempérer ses effets, les portraits de Largillierre sont d'un coloriste émancipé de la tutelle académique.

Pour comprendre l'importance de l'œuvre de Largillierre dans l'histoire du portrait, il ne faut pas oublier qu'aucun grand peintre ne s'était encore illustré dans un genre pour le-

quel l'Académie n'avait alors qu'une estime relative, et qu'elle classait parmi les arts secondaires, avec le paysage et la nature morte. L'observation directe de la nature, condition essentielle du portrait comme du paysage, répugnait, en effet, aux principes académiques ; les historiens ont suffisamment fait ressortir les tendances cartésiennes de l'art du XVIIe siècle pour qu'il soit utile d'y revenir ici.

Heureusement pour l'art du portrait, les deux maîtres qui devaient lui donner sa véritable place en France eurent le bonheur de se former en dehors de l'Académie. Largillierre et Rigaud, lorsqu'ils arrivèrent à Paris, étaient déjà dans la maturité de leur talent. Ni l'un ni l'autre n'étaient allés en Italie, et leur modèle commun, Van Dyck, avait affiné leur vision en leur montrant comment on pouvait interpréter avec élégance le naturalisme coloré des Flandres. Largillierre avait encore l'avantage de s'être formé à Anvers et à Londres, dans l'ambiance directe des œuvres du maître.

Mais il était trop original pour n'avoir pas une conception personnelle du portrait. Ce qu'il cherche avant tout, c'est à rendre la vie physique du modèle, à faire vivre la chair, à exprimer d'une touche grasse, vive et hardie la transparence de la peau, la fraîcheur des carnations, la pulpe chaude d'une lèvre humide ou l'éclat révélateur du regard. Chaque partie du visage est touchée avec une sûreté d'observation qui nous révèle, sans effort, le caractère du modèle, dont le costume et les objets familiers qui l'entourent affirment l'attitude sociale.

Là encore l'élève des Flamands révèle toute sa maîtrise. Quelle matière souple et colorée pour rendre l'opulence des perruques, la splendeur des étoffes dont les plis nerveux sont animés de mille reflets ! Quel brio dans l'exécution raffinée,

où le pinceau se joue parmi les caresses du velours, le chatoiement du satin ou la tiédeur de l'hermine ! La lumière rayonne de ces figures souriantes sur le fond de paysage vaporeux qui, par contraste, en avive l'éclat.

Ainsi, placé dans son ambiance propre, le modèle nous apparaît avec toute l'intensité de la vie et dans tout l'éclat de sa fonction ; sa personnalité semble comme absorbée par l'importance de son rôle social, et c'est justement pourquoi un portrait de Largillierre, au même titre que les jardins de Versailles ou les Mémoires de Saint-Simon, est un témoignage vivant et sincère de l'esprit du Grand Siècle. Cette solennité, cette mise en scène qui nous semble théâtrale et qui tend à restreindre la personnalité du modèle, est bien la caractéristique de l'époque. Pendant tout le règne de Louis XIV, les individualités ont dû s'effacer devant l'autorité royale qui concentrait toutes les énergies pour construire et organiser la France. Le succès et la gloire de l'œuvre commune mettait comme une auréole au front de chacun de ses artisans. C'est pourquoi dans ces portraits d'échevins, de bourgeois, de prélats, de fonctionnaires et de magistrats, c'est la dignité de la fonction sociale qui est surtout représentée. C'est parce qu'ils sont plus ou moins en relation avec le monarque le plus fastueux de l'Europe que ces personnages étalent une magnificence qui peut nous sembler puérile et qui n'est qu'un reflet des splendeurs de Versailles.

Quand l'œuvre de Louis XIV sera finie et qu'il n'y aura plus qu'à en jouir, le XVIIIe siècle, qui connut la douceur de vivre, nous montrera, avec Aved, Tocqué, La Tour et Perronneau, des individualités pures. Mais au XVIIe siècle c'est cette prédominance de la fonction sur l'individu qui fera le portrait historié, devenu ainsi une des formes de la peinture d'histoire.

Dans certains portraits d'amis, de femmes et d'artistes, Largillierre se sent plus libre et pénètre davantage dans l'intimité du modèle pour mieux nous révéler sa personnalité. Quelques-uns d'entre eux, comme celui du paysagiste Forest, beau-père de l'artiste, de l'orfèvre Thomas Germain, de Mme de Migien, d'Étienne Boullenois, du président Gagne de Périgny ou de Voltaire, sont des modèles du genre. Même lorsqu'il dut sacrifier à la mode du portrait mythologique et travestir ses modèles en dieux de l'Olympe, Largillierre garda toujours la liberté d'allure qu'il tenait de sa formation flamande, et les quelques portraits d'enfants qu'il a peints sont des chefs-d'œuvre de charme et de jeunesse.

L'œuvre de Largillierre se révèle ainsi d'une captivante variété ; la composition de ses portraits a dû suivre les caprices de la mode, qui évolua du grand portrait d'apparat et d'histoire, symbole du règne majestueux de Louis XIV, au portrait mythologique, mis en faveur par le théâtre et les frivolités de la Régence.

En évoquant les œuvres principales du maître, nous pouvons ainsi découvrir toutes les faces de son génie et ressusciter dans sa splendide vérité l'élite d'une société qui, à plus de deux siècles de distance, reste encore pour nous un exemple d'énergie, de grâce et d'élégance.

* * *

C'est au Louvre, dans la salle La Caze, que l'on peut admirer l'un des chefs-d'œuvre de Largillierre dans le portrait

d'apparat, où la majesté de la mise en scène, la solennité de l'attitude, la splendeur des étoffes semblent absorber la personnalité du modèle pour ne glorifier que la dignité de sa fonction. C'est dans le décor des colonnes de marbre et des tentures somptueuses de Versailles que nous conduit le portrait du président de Laage. Debout, appuyé sur le dos d'un fauteuil, enveloppé d'un rutilant manteau mordoré qui donne la dominante du tableau, le visage — fin malgré le double menton — encadré d'une perruque in-folio qui est un miracle de peinture, le président de Laage est la vivante évocation d'un haut dignitaire du royaume au temps de Louis XIV. Tout concourt à donner à cette œuvre une impression de puissance et d'autorité. La composition, solidement assise, s'élargit démesurément à sa base par le dossier du fauteuil et la redondance des plis du manteau rejeté en arrière ; l'harmonie entre le visage grave et l'imposante perruque qui l'encadre, souple, majestueuse et aussi vivante que la figure, la noblesse de l'attitude, la richesse de la couleur en font une des œuvres les plus caractéristiques du siècle.

Mais voici un portrait de théâtre mouvementé et tumultueux, véritable modèle du grand portrait de gala pour actrice, qui nous ramène aux plus beaux jours de la tragédie classique. Marie-Anne Chateauneuf, plus connue à la comédie sous le nom de Mlle Duclos, nous apparaît dans le rôle d'Ariane, dans la tragédie de Thomas Corneille, parée d'atours Régence d'une somptueuse fantaisie. Le geste exalté, les yeux au ciel, elle implore l'Amour, qui plane au-dessus d'elle. Le peintre a saisi l'actrice dans le feu de l'action dramatique, au moment où Ariane, délaissée par Thésée, voit sa propre sœur lui ravir le cœur de son héros.

Mlle Duclos était à l'époque une des gloires de la Comédie-Française. Elle y était entrée à dix-neuf ans et avait succédé à la Champmêlé dans les grands rôles d'amoureuses. Aussi, Largillierre nous la montre-t-il dans tout l'éclat de sa maturité et de sa gloire ; le pinceau, alerte et spirituel, s'est prodigué pour rendre l'éclat des chairs plantureuses et la somptuosité des étoffes. De ce portrait, si vivant et plein de suc, il existe deux exemplaires. Le premier, plus petit que nature, peint sur le vif, que le peintre donna à son ami Titon du Tillet, est aujourd'hui à Chantilly. L'autre, de grandeur naturelle, fait pour Mlle Duclos, fut légué par la suite à la Comédie-Française.

Certains portraits de femme nous montrent une autre face du génie de Largillierre. Ils ont une grâce, une fraîcheur d'expression qui nous reposent un peu des grands portraits d'apparat. En beaucoup d'entre eux on retrouve l'influence de Van Dyck ; le modèle n'est plus fixé dans une pose, mais évolue avec une allure vive et dégagée, qui montre mieux sa personnalité. Les portraits de ce genre sont, dans l'œuvre de Largillierre, plus nombreux qu'on ne pense. Bien des collections particulières peuvent s'en enorgueillir et même quelques musées de province nous révèlent un Largillierre plus libre, plus hardi, dont la verve naturelle a pu se donner libre cours en dehors des conventions de l'époque. Les portraits d'une jeune femme tenant un œillet, de Mlle Gagne de Périgny ou de Mlle de Barral en sont des exemples caractéristiques.

Pouvons-nous trouver dans l'art pompeux du siècle de Louis XIV un portrait plus vivant, plus « allant », plus vrai que celui de Mme de Migien, où la charmante jeune femme s'avance vers nous, tenant dans sa main un bouquet de fleurs qu'elle

vient de cueillir? Le corsage de satin, d'un gris profond dont le peintre a joué avec son aisance habituelle, ne fait que mieux ressortir les chairs nacrées et roses du visage. La pureté du regard, le frémissement des narines et la candeur du sourire sont rendus avec une délicatesse d'expression et un brio d'exécution qui nous révèlent, chez Largillierre, la joie de peindre un modèle d'une si juvénile ardeur.

Au début de la Régence, Largillierre eut le bonheur de fixer pour la postérité les traits spirituels et séduisants d'un homme qui devait être une des figures les plus marquantes du siècle. Voltaire, à l'époque où il n'était que le petit Arouet, nous charme déjà par la finesse de son regard. Il était âgé de vingt-quatre ans et revenait de Hollande, où il avait suivi le marquis de Châteauneuf, ambassadeur de France à la Haye. Quelques aventures galantes, survenues au cours de sa brève carrière diplomatique, avaient hâté son rappel : « Je n'espère rien de ce garçon-là, avait écrit l'ambassadeur au père de Voltaire ; le voilà deux fois fou : amoureux et poète ! »

C'est bien sous ce double aspect, avec la fraîcheur de la jeunesse, que le peintre a évoqué la personnalité contrastée de son modèle. Ce portrait, d'une verve spontanée, est traité sans rehaut de couleur, avec une aisance, une vigueur de modelé admirables. Aucun accessoire ne vient détourner l'attention de cette figure déjà sévère qui se détache avec l'acuité d'une épigramme sur le fond sombre où seule la blancheur mate du jabot de dentelle joue avec la carnation un peu pâle du visage. Il ne faut pas reprocher à Largillierre de manquer de psychologie. Cette figure maigre et comme lassée, ces yeux pétillants d'esprit, ces lèvres fines pincées d'un sourire déjà railleur n'annoncent-ils pas le masque immortalisé plus tard par Houdon?

* * *

Les portraits d'artistes méritent une place à part — une des meilleures — dans l'œuvre de Largillierre. Ce sont pour la plupart des portraits de parents, d'amis ou d'élèves, ils constituent presque toujours un témoignage d'affection ou d'amitié. Ils n'ont pas cette uniformité, imposée par la mode, des œuvres de commande ; Largillierre a mis en eux un peu de sa bonhomie native et de son enthousiasme à rendre la réalité. La touche se fait plus aisée, plus franche et comme plus intime. Le peintre écarte délibérément tous les accessoires, splendeur des portraits d'apparat, et concentre l'intérêt sur l'expression du visage, où le pinceau peut à son aise fouiller, avec une liberté accrue, la personnalité du confrère.

Ce n'est pas sous une altière perruque que Largillierre a campé son beau-père, le paysagiste Jean Forest ; il nous fait entrer dans l'intimité de l'atelier et nous le montre coiffé d'un somptueux bonnet de velours qui dégage le front et le visage déjà alourdis par l'âge. Dans son réalisme savoureux qui ne fait grâce d'aucune ride, cette figure est splendide de vérité, avec la blancheur mate des tissus fatigués et la pulpe rosée des lèvres charnues. Vêtu d'un magnifique costume d'atelier, orné de broderies, le col garni d'une légère fourrure dont la tonalité rousse joue à ravir avec la clarté crémeuse des chairs, ce portrait est un délicieux morceau de peinture. Sa palette et ses pinceaux à la main, le regard tendu par l'inspiration, le peintre se détourne un instant de l'ébauche d'un de ces paysages, futur ornement des maisons royales que Bailly, dans son inventaire, qualifiera de « piquants ». La pose, dans sa simplicité un peu apprêtée, ne manque pas de caractère. C'est ainsi

qu'aimaient se faire représenter les artistes de ce temps, dans l'élégant négligé d'un atelier bien achalandé. Cela nous vaudra quelques portraits pittoresques et charmants où la personnalité du modèle est spirituellement accusée, comme celui du peintre Arlaud de Genève, élève du maître. De même, J.-B. Rousseau nous montre son regard lassé sous un turban chiffonné avec art, le cou dégagé sur un délicat jabot de dentelle dont la légèreté vaporeuse contraste avec la lourde somptuosité du manteau de velours. — Aved, quelques années plus tard, nous laissera du poète célèbre un portrait émouvant, « en un temps, disait-il lui-même, où l'âge et les chagrins l'avaient bien changé ». — Le portrait de J.-B. Tavernier, qui voyagea aux Indes, en rapporta des curiosités et surtout des pierres précieuses, a permis à Largillierre de prodiguer sa couleur chatoyante sur un splendide costume oriental.

Les maîtres, même dans l'intimité de l'atelier, gardent toute leur prestance. Le magistral portrait de Le Brun est un éloquent panégyrique devant la postérité. Oudry, l'élève préféré, a posé en perruque devant son maître, et Largillierre lui-même, dans ses nombreux portraits d'atelier, garde presque toujours un peu du décorum inévitable en ce siècle. Certains de ses confrères se sont même prêtés aux caprices de la mode ; à l'époque où fleurissait le portrait allégorique, ne dit-on pas que Largillierre aurait transformé son ami Rigaud en un savoureux saint Jean-Baptiste, vêtu de la peau de mouton traditionnelle, avec un agneau à ses pieds? On ne s'attendait guère à trouver en pareil équipage le noble portraitiste de Louis XIV !

Quelques artistes n'ont pas voulu poser seuls devant le chevalet du Maître et ont tenu, par un sentiment touchant, à

associer à leur renommée la compagne de leur vie et de leur labeur. C'est dans son atelier du Louvre, au milieu des merveilles d'argenterie ciselées pour le Roi, à côté de sa femme, gardienne vigilante des livres de comptes, que l'orfèvre Thomas Germain a voulu être représenté ; du geste, il montre quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, qui nous donnent un piquant témoignage de la diversité du goût de l'époque. Les visages ont une puissance de modelé caractéristique et ce double portrait aux tonalités tempérées nous fait entrer dans l'existence paisible et appliquée des familles d'artistes d'autrefois. Un siècle auparavant, l'art net et précis d'Holbein avait déjà su évoquer, dans le portrait du joaillier Thomas Cromwell ou de l'astronome Kratzer, la discrète intimité des ateliers d'artistes.

C'est ce sentiment de la famille, si cher à Largillierre, qui nous vaudra le chef-d'œuvre du maître, où il s'est représenté lui-même, à côté de sa femme et de sa fille aînée. Dans cette toile célèbre de la salle La Caze, le peintre a mis le meilleur de son cœur et les plus chaudes couleurs de sa palette. Avec une légitime fierté et une légère pointe d'emphase, il nous présente sa famille vêtue de ses plus beaux atours. S'il a mis sa plus somptueuse perruque et son plus bel habit, il n'a pu résister au plaisir de se montrer le fusil à la main, pour nous faire admirer sa virtuosité à peindre la plume luisante du gibier étalé à ses pieds.

Tout Largillierre est dans ce portrait de famille, où il a prodigué ses meilleurs dons de coloriste et son enthousiasme à rendre la floraison des chairs nacrées sur un fond de ciel mordoré. Le rouge satiné de la robe que porte sa femme, la toilette blanche et or de la jeune fille, le gris chatoyant du cos-

tume de l'artiste forment, sur les rousseurs d'un paysage d'automne, une harmonie d'une sonorité captivante. La pâte s'est faite fine et légère pour rendre la sérénité heureuse des chairs, et le visage de la jeune chanteuse et de sa mère ont des transparences bleutées qui semblent boire la lumière ; la figure du peintre est plus montée de ton et, dans ses yeux vifs et sa lèvre plissée d'un imperceptible sourire, on retrouve sa couleur chaude et mouvante qui rend si bien l'épanouissement d'une santé florissante. L'élégance des draperies, la beauté du décor, la fraîcheur des visages, le dessin des mains si joliment articulées, tout cela est du meilleur Largillierre, et ce portrait de famille, illuminé de couleur, de sentiment et de bonne humeur, reste le plus éloquent témoignage du génie du peintre.

Mais il y a dans l'héritage de tout artiste les œuvres maîtresses... et les autres. Dans la féconde carrière d'un producteur comme Largillierre, tout n'est pas d'une égale venue, et il y a parfois de simples pages de virtuosité qui étonnent plus qu'elles n'émeuvent. Sans doute peut-on reprocher à l'artiste d'avoir été superficiel dans l'écriture des formes de plus d'un portrait. Si une certaine monotonie se dégage de son œuvre, c'est qu'il a dû la couler presque toute dans un même moule. L'atelier qu'il dirigeait avait à satisfaire la vanité d'une clientèle souvent provinciale, qui se figeait avec intransigeance dans les attitudes imposées par la mode. Molière a tiré quelques comédies charmantes de cette préciosité de manières inévitable dans un siècle de représentation et d'apparat ; l'art du portrait en a subi la fâcheuse influence, et le compliment en peinture a sévi sous Louis XIV comme de nos jours. Remarquons, en passant, que les pierreries qui ornent

les cheveux ou le corsage des marquises de Largillierre jettent des feux plus discrets que les parures éblouissantes de certains portraits contemporains.

D'ailleurs, les modèles de passage à Paris ne laissaient souvent à l'artiste que le temps de prendre de simples croquis pour la figure et le reste du tableau était fait « d'estime », comme l'on disait alors ; les deux albums d'Oudry, l'élève du maître, nous montrent les méthodes en usage dans les ateliers de portraitistes. Les prix, du reste, étaient en rapport avec la personnalité du modèle et le format choisi. Largillierre demandait 600 livres pour une figure en buste, sans les mains ; 1,000 à 1,200 livres pour les portraits à mi-corps, avec les mains, et jusqu'à 3,000 livres pour les portraits en pied. La facilité de travail de l'artiste était prodigieuse et cet admirable manieur de matière colorée pouvait achever — et réussir — un portrait en une semaine. Son œuvre immense et variée nous montre qu'il a peint avec joie et une verve entraînante, et c'est parce qu'il a été l'interprète sincère et passionné de la vie laborieuse, élégante ou somptueuse de son temps, qu'il méritera toujours notre admiration.

CHAPITRE IV

LE PEINTRE D'ENFANTS

PAR un de ces contrastes que l'on rencontre souvent dans la vie des maîtres, Largillierre, peintre des magistrats somptueux du Grand Siècle, fut également un peintre de l'enfance. Lui, qui était le plus naïvement, le plus innocemment peintre de son temps, n'a pas manqué de saisir toutes les occasions de fixer sur la toile, avec une liberté qu'il n'avait pas toujours avec ses modèles adultes, la mine éveillée et le sourire candide d'un enfant. Il leur a réservé les plus fraîches couleurs de sa palette et a trouvé pour eux des touches plus délicates et plus expressives encore que celles dont il usait d'habitude pour rendre les chairs nacrées d'une jolie marquise ou la santé florissante d'un magistrat.

En 1692, au début de sa carrière, Largillierre fut sollicité de peindre le portrait de Jacques Stuart, alors âgé de quatre ans. Vêtu d'une robe décolletée garnie de dentelles, coiffé d'un lourd chaperon orné de plumes, le petit prince, chargé de décorations et des accessoires inévitables d'un portrait de gala, nous charme par sa mine alerte et ses beaux yeux clairs.

Deux ans plus tard, Largillierre fit un nouveau portrait du prince, qui avait dépouillé la robe et endossé le costume masculin. Son visage, resplendissant de santé, est déjà plus sérieux, et le portraitiste n'a pas manqué de souligner la naïve dignité de son modèle.

C'est au château de Saint-Germain, vêtu d'un bel habit rouge chamarré et bien pincé à la taille, le tricorne sous le

bras, que nous retrouvons Jacques Stuart, dans un tableau de Largillierre daté de 1695, à côté de sa jeune sœur Louise-Marie, délicieuse de fraîcheur dans une robe de satin blanc. Debout, le maintien déjà grave sous leurs habits de cérémonie, les deux enfants sont représentés dans le vieux parc du château, au milieu des fleurs et des sombres frondaisons qui avivent l'éclat de leurs jeunes visages. Un perroquet rutilant, un lévrier nerveux au regard mouillé ajoutent à la scène une note pittoresque. Jacques Stuart n'a pas encore les traits empâtés que nous lui retrouverons plus tard dans le portrait de Jean-François de Troy. Son œil vif et sa bouche résolue contrastent avec sa figure encore poupine, et ce petit être remuant et alerte semble prendre son rôle au sérieux. Les chairs potelées, le cou, les bras et les mains délicates de la petite fille, la candide simplicité de son regard ont trouvé sur la palette de Largillierre des tonalités de pastel pour exprimer leur grâce menue. C'est avec une observation amusée que l'artiste a pénétré l'âme de ces enfants pour nous en faire sentir le charme émouvant.

En 1724, l'artiste exécuta le portrait de la première fiancée de Louis XV, l'infante Marie-Anne-Victoire d'Espagne, avant son départ du Louvre et du jardin, témoin de ses jeux, qui porte encore son nom. Le musée du Prado conserve cette œuvre un peu solennelle, où le jeu des couleurs délicates et raffinées met une poésie mélancolique. Dans sa robe de satin blanc, dont les plis amples cassés avec élégance retombent autour d'elle, Mariannina, son éventail à la main, a déjà la dignité d'une reine. A côté d'elle, sur un coussin où elle appuie son bras, repose la couronne que la destinée lui a ravie. La pâleur rosée du visage et des cheveux poudrés, les reflets per-

lés du corsage et de la robe forment, au milieu des tonalités plus chaudes qui l'entourent, une harmonie d'une fraîcheur juvénile. Largillierre a légèrement accentué les traits de la petite infante qui, à cette époque, n'avait que six ans, mais avec une sensibilité émue il a su garder à ce portrait d'apparat la grâce ingénue, mystérieuse et tendre d'un beau rêve d'enfant.

Ces portraits princiers, un peu solennels, disséminés dans les divers musées d'Europe, pourraient nous faire croire que l'artiste n'a mis qu'au service des cours étrangères son talent délicat et prime-sautier. La collection Wallace possède cependant un portrait de la famille de Louis XIV où se trouvent groupés le Roi, le Grand Dauphin, le duc de Bourgogne et le petit duc de Bretagne. Mme de Ventadour tient en lisière le petit prince, vêtu d'une robe à traîne et coiffé d'une toque de velours. Les bustes d'Henri IV et de Louis XIII complètent cette composition commémorative. La technique sèche, dure et surtout la mollesse cotonneuse des figures ne permettent que bien difficilement — étant donnée l'importance des personnages — d'attribuer à Largillierre cette œuvre de second plan.

Par contre, le portrait du Grand Dauphin et de son illustre précepteur, Bossuet, daté de 1685, affirme la maturité du talent de Largillierre au début de son séjour en France. L'artiste a campé ses deux personnages avec une puissance d'expression significative, donnant à l'un toutes les séductions de la jeunesse, à l'autre la gravité pensive de l'âge mûr. Rarement métier plus savant a été mis au service d'une observation plus pénétrante. Le buste du jeune homme semble s'épanouir de la corolle claire du manteau et des manches ; sa figure fine,

la douceur du regard sous les boucles de cheveux bruns, la souplesse aristocratique des mains, l'élégance juvénile du costume contrastent avec la sobre austérité de Bossuet, si simple dans sa robe noire. La couleur s'est assourdie pour modeler l'intensité du visage mûri par l'étude, la fermeté du regard, la ligne sinueuse et éloquente des lèvres et la puissance persuasive de la main, pour exprimer, en un mot, une pensée au service d'une volonté. Que ceux qui reprochent à Largillierre de manquer de psychologie étudient ces deux figures, qui peuvent compter parmi les plus expressives de l'art du XVIIe siècle.

Si ces pages célèbres nous attestent la sensibilité de l'artiste devant le charme mystérieux de la jeunesse, il en est d'autres plus ignorées du public et jalousement gardées dans des collections privées ; elles nous montrent comment Largillierre savait rendre, pour sa joie personnelle, la grâce ingénue de ses modèles. La vogue du portrait mythologique lui a permis de peupler un Olympe rajeuni d'une assemblée de petits dieux à la mine éveillée et au sourire malin qui, dans la floraison de leurs chairs potelées, restent parmi les témoignages les plus savoureux de l'art de la Régence.

C'est sous les traits d'Éros que Largillierre a fait de sa petite-fille Geneviève Houzé de la Boulaye un portrait délicat et nuancé : la chevelure blonde rejetée en arrière, une écharpe rose posée sur les jambes, elle brandit, d'un geste gracieux et amusé, une flèche dont elle va — déjà ! — percer les cœurs épris de sa beauté. La brosse légère et preste glisse, frotte ou estompe et fait vibrer allègrement la carnation délicate de l'enfant. Rubens, le grand maître, avait déjà trouvé une matière souple et chaude pour pétrir le corps des enfants ou des

amours qui égayent ses compositions ; chez Largillierre, la couleur semble se faire plus tendre encore et prend parfois des transparences d'aquarelle. Nulle fadeur, du reste, dans ces tonalités suaves qui, même dans les effets atténués, restent toujours savoureuses ; dans cet hymne à la jeunesse où il a mis le meilleur de son cœur, l'artiste a montré comment il avait, lui aussi, compris l'art d'être grand-père.

D'autres portraits de ce genre, aussi libres d'inspiration et d'une technique aussi heureuse, s'apparentent avec celui dont nous venons de parler. Largillierre a placé ses modèles tantôt au milieu des chaudes frondaisons d'un paysage d'automne, comme le feront plus tard les paysagistes anglais ; tantôt devant un clavecin, environnés d'amours qui symbolisent l'inspiration musicale, comme dans le portrait d'Adélaïde de Gueydan et de sa sœur. Qu'ils soient sur terre ou dans les nues capitonnées de l'Olympe, ces enfants nous révèlent la sensibilité raffinée du bon Largillierre, dont la palette était pour eux aussi riche de sentiment que de couleur.

CHAPITRE V

LE PEINTRE DE NATURES MORTES

JAMAIS peintre n'a été plus universel que M. de Largillierre : il a donné des preuves de son habileté dans tous les genres de peinture, histoire, portraits, paysage, animaux, fruits, fleurs, architecture ; il composait avec la plus grande facilité, et jamais il n'y a eu de plus grand praticien. »

Ces élogieuses paroles de Mariette nous dévoilent une partie de l'œuvre de Largillierre, encore mal connue parce qu'elle est en partie perdue ou disséminée dans des collections privées difficilement accessibles. Le peintre ne s'en est pas tenu à l'art lucratif du portrait, où les exigences du modèle limitaient trop souvent ses facultés d'observation et, dans les instants de loisir que lui laissait sa clientèle il s'est distrait à peindre, d'une brosse souple et brillante, des fleurs, des fruits et des légumes, qui lui rappelaient ses débuts dans l'atelier d'Anvers. Que de fois ne voyons-nous pas, en marge de ses portraits de magistrats, de femmes ou d'enfants, la secrète tendance de l'artiste à copier la nature dans la réalisation savoureuse d'un fond de paysage, la représentation d'un chien, d'un gibier ou d'un accessoire ! Le portrait présumé de Mme de Parabère, parmi tant d'autres, en est un exemple caractéristique. Comme tout bon Flamand, il a peint des saintetés, des tableaux d'histoire sacrée ; ses contemporains nous renseignent sur ses délassements favoris. Le graveur Wille, dans le journal qu'il a écrit à la fin de sa vie, nous raconte avec émotion sa première visite à l'atelier de Largillierre : « Je vis, entre autres

belles pièces de sa main, les douze apôtres, de grandeur nature, qu'il avait peints, en différents temps, *pour sa propre satisfaction*, d'une manière excellente ; il y avait également, de la grandeur des apôtres, un *Saint Jérôme*. »

Au Salon de 1699, avec divers portraits, Largillierre exposait également un *Saint Pierre* de grandeur ordinaire, dont Florent Le Comte ne fait malheureusement qu'une description sommaire. Mariette, par contre, nous donne quelques détails sur ces tableaux que Largillierre avait peints *pour sa propre satisfaction* et qu'il avait gardés toute sa vie : « Il a laissé à ses héritiers douze tableaux de la vie de N.-Seigneur et de celle de la Vierge et de quelques autres sujets de l'Ancien Testament. Quatre de ces tableaux, représentant l'*Entrée à Jérusalem*, le *Portement de Croix*, l'*Élévation de la Croix* et le *Crucifiement*, méritent une attention particulière ; ils ont environ quatre pieds et demi sur trois de hauteur ; les effets en sont surprenants et les compositions donnent une grande idée de son génie. »

Ces tableaux d'histoire, si chers à Largillierre, passèrent dans des collections particulières. D'Argenville a signalé dans le cabinet de Caulet d'Hauteville une *Fuite en Égypte* et dans celui de Julienne une *Assomption de la Vierge*, petit tableau de treize pouces, qui fut vendu quarante-huit livres après la mort du célèbre collectionneur.

Bien peu de ces toiles nous sont parvenues. Les panneaux décoratifs que Largillierre avait brossés pour décorer son escalier ont eu un meilleur sort ; ils ornent aujourd'hui les demeures d'amateurs connus et nous attestent la probité de la palette de l'artiste ; ces cascades de fruits, de fleurs et de gibier ont gardé toutes les séductions de la réalité.

Ce naturalisme sincère, nous le trouvons non seulement dans son œuvre, mais encore dans son enseignement. Il fut le premier à professer à l'Académie que copier la nature était le meilleur moyen d'être bon coloriste : « Les effets justes et qui sont si piquants ne dépendent point de l'imagination ; il faut les voir, et encore avec un œil bien exercé, pour les rendre dans toute leur vérité. »

L'art d'un Largillierre, lorsqu'il peut s'exprimer librement, avec son culte de la sensation directe, nous laisse pressentir, nous l'avons noté déjà, des temps nouveaux. Quelques-unes de ses œuvres montrent chez lui une observation autrement forte et un métier autrement sûr que chez la plupart de ses contemporains. Sa curiosité sans cesse en éveil lui a fait trouver, en plein siècle de grande peinture, des notations de valeurs colorées, relatives tant aux reflets qu'à l'atmosphère, qui forment comme la synthèse de ses émotions personnelles. Comme l'on comprend que le vieux directeur de l'Académie ait appuyé de toute son influence — avec une sorte de fierté paternelle — le génie d'un Chardin qui continuait si bien le sien !

Le secret de la vision de Largillierre, c'est son élève Oudry qui nous le dévoilera dans deux discours célèbres lus à l'Académie le 7 juin 1749 et le 2 décembre 1752. Ils constituent le plus éloquent témoignage rendu à l'enseignement du maître. Le premier, « sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets entre eux », esquisse déjà une théorie très observée des valeurs justes, de l'importance des reflets et de la notation de l'atmosphère, « de ces couleurs si participantes de l'air ». Oudry nous apprend avec quelle précision Largillierre avait observé comment les objets vivent « en plein air » dans des lumières différentes, avec une hardiesse que ne désavouerait pas

un peintre moderne. « Tout objet tient sa masse colorée contre le ciel, pour ne pas dire brune, quand il n'est pas éclairé du soleil ; ce n'est que quand il l'est que les coups de lumière sont clairs contre le ciel, et d'un clair toujours coloré. Dans les objets qui ne sont éclairés que du jour naturel, c'est-à-dire sans effet de soleil, par exemple dans une figure debout, le haut est toujours plus fort dans ses ombres que ne l'est la partie d'en bas, parce que celle-ci est à portée de recevoir *les reflets du pavé et du terrain.* » Si l'on néglige ce principe, la figure « aura l'air de tomber à la renverse, défaut bien plus commun qu'on ne croit ».

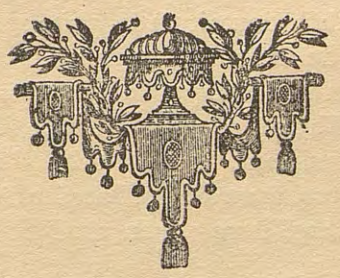
Dans son second discours sur la pratique de la peinture et ses procédés principaux — ébaucher, peindre à fond et retoucher — Oudry va nous initier à la technique de son maître, qui n'employait que des dessous à tons neutres, « sur lesquels il pouvait ébaucher ensuite par grandes masses », afin de n'être « pas obligé de mettre ensuite du clair sur le brun ou inversement ». Toute la finesse des tonalités doit être obtenue par les glacis, et l'on évite ainsi les empâtements, sujets par la suite à noircir ou à craqueler ; « une ébauche bien faite doit être à peu près, par rapport au travail qu'on aura à faire dessus, comme une espèce de demi-teinte générale prête à recevoir les clairs et les ombres, comme le papier bleu ou gris sur lequel on dessine. Telle est l'idée qu'en donnait M. de Largillierre », et il conseille en outre — c'est là le plus difficile — de ménager assez ces dessous pour les voir transparaître à propos.

Cette sensibilité à la qualité de la matière va nous révéler des subtilités de technique où se précise la finesse d'observation du maître ; il faut appuyer la brosse « comme de front » pour les paysages et les animaux, tandis que les ciels doivent

être unis, « parce qu'une exécution raboteuse dans cette partie semble contredire la vérité de la nature, laquelle se présente toujours à nous d'un *œil fin, léger* et *tenant de la vapeur.* »

Ainsi, quand l'ébauche est sèche, « le pinceau n'a plus qu'à happer, pour ainsi dire », les ombres et les lumières et, en évitant la vulgarité des couleurs pures on arrive peu à peu à l'effet voulu, « car c'est le mélange général qui met le tableau d'accord et le soutient également ».

Cette réhabilitation de la couleur, exposée dans les deux discours d'Oudry, n'a été que la consécration posthume de l'influence de Largillierre. Elle avait, dès le début du XVIIIe siècle, enrichi la peinture de moyens d'expression nouveaux, qui allait préparer la plus belle floraison de chefs-d'œuvre que notre art ait connue.



Tel est l'enseignement qui se dégage de l'œuvre féconde de Largillierre. C'est parce qu'il s'est tenu en contact permanent avec la nature que son art a cette saveur d'observation, cette précision de rendu que l'on retrouve dans tout ce qu'il a laissé. En lissant les plumes d'un faisan ou le pelage roussi d'un lièvre, il assurait la sincérité de sa vision et la sensibilité de son pinceau ; c'est pourquoi il a su donner toutes les apparences de la vie à ses modèles et traduire les élégances de son temps avec les séductions de la réalité. Dans un siècle italianisant, son métier vigoureux et probe s'est efforcé de réagir contre la grandiloquence d'un Le Brun ou le maniérisme d'un Mignard. Il fut l'un des premiers tenants de la « manière flamande » et c'est vers Rubens que s'est toujours tournée sa pensée, lorsqu'elle doutait de la vérité : il a copié avec ferveur les œuvres du maître, et le musée de Toulouse possède encore de sa main une réplique du *Thomyris et Cyrus*. Vers la même époque, Watteau demandait à la *Kermesse* le secret d'un lyrisme éblouissant. Ainsi le soleil d'Anvers illuminait peu à peu la peinture française, et l'atelier d'un Flamand parisianisé comme Largillierre annonçait l'art coloré et sensuel du XVIIIe siècle.

Cette couleur fleurie et souriante, qui fait vivre à nos yeux tant de visages d'échevins, de magistrats, d'artistes, de femmes et d'enfants, venait à son heure pour porter jusqu'à nous la somptuosité, la grâce un peu apprêtée d'une société qui, après plus d'un siècle de guerres civiles, goûtait avec une visible

satisfaction les charmes d'un gouvernement fort et glorieux. Si les portraits de Largillierre émeuvent encore aujourd'hui les curieux de bonne peinture, c'est non seulement parce qu'ils sont éminemment représentatifs de leur siècle, mais parce que l'artiste y a mis assez de son cœur pour leur garder, à travers le temps, un charme toujours humain.

ESSAI DE CATALOGUE

Largillierre n'a exposé qu'aux Salons de 1699 et de 1704 ; son œuvre échappe ainsi à toute classification officielle. Si quelques-uns de ses portraits sont signés et datés — presque toujours derrière la toile — la plupart ne portent aucune inscription. On conçoit, dans ces conditions, la quasi-impossibilité d'établir sérieusement un catalogue chronologique. L'identité des personnages représentés, pour les portraits qui n'ont pas été gravés, est souvent sujette à caution, faute de documents probants ; les élèves du Maître, Oudry, de Lyens, Arlaud, ou des portraitistes contemporains comme Tournières ont exécuté un certain nombre de portraits et de répliques qui furent donnés par la suite à Largillierre.

C'est pourquoi nous ne faisons figurer, dans ce travail, que les œuvres qui ont été en contact avec le public et dont l'authenticité semble reconnue : toiles citées par les contemporains du Maître, tableaux conservés dans les musées, tableaux ayant figuré dans des expositions, où ils ont pu être étudiés par les érudits et les critiques d'art.

Cet essai de catalogue ne forme donc qu'une base sommaire pour classer l'œuvre immense de Largillierre. Mariette nous assure, en effet, en 1753 (*Abécédaire*, t. II), que rien qu'à Paris ou dans les châteaux environnants il connaissait près de seize cents portraits attribués à Largillierre.

PORTRAITS DE L'ARTISTE ET DE SA FAMILLE PAR LUI-MÊME

1. — LARGILLIERRE.
Toile. — H. 1,13 ; L. 1,00.
A l'École des Beaux-Arts, à Paris.

2. — LARGILLIERRE en tenue d'atelier. (Frontispice.)
Toile. — H. 0,83 ; L. 0,69.
Ancienne collection Rothan, à Lille.
Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1874.

3. — LARGILLIERRE.
H. 0,90 ; L. 0,67.
Au Musée des Offices, à Florence.

4. — LARGILLIERRE, âgé de cinquante-cinq ans.
Toile. — H. 0,80 ; L. 0,65. — Signé, daté 1711.
Au musée de Versailles.

5. — LARGILLIERRE.
Bois. — H. 0,54 ; L. 0,45.
Au musée de Nantes.

6. — LARGILLIERRE.
Toile. — H. 0,79 ; L. 0,63.
Au Musée Fabre, à Montpellier.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

7. — LARGILLIERRE.
Toile. — H. 0,79 ; L. 0,63.
Au musée de Toulouse.

8. — LARGILLIERRE.
Toile. — H. 0,52 ; L. 0,44.
Au musée d'Orléans.

9. — LARGILLIERRE. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 0,81 ; L. 0,64.
Au musée de Tours.

10. — LARGILLIERRE, SA FEMME ET SA FILLE. (Pl. XXIV.)
Toile. — H. 1,49 ; L. 2,00.
Au Musée du Louvre. Don La Caze.

PORTRAITS

11. — MADAME ADÉLAÏDE DE FRANCE, EN FLORE.
Toile. — H. 1,38 ; L. 1,05.
Au musée de Karlsruhe.

12. — JACQUES-ANTOINE ARLAUD, professeur de miniature du Régent.
Toile. — H. 0,91 ; L. 0,77.
Au Musée Rath, à Genève.

13. — ANTOINE ARLAUD.
Toile. — H. 0,90 ; L. 0,78.
Au musée de Lausanne.

14. — MARIE DE L'AUBESPINE, épouse de Nicolas Lambert. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 1,11 ; L. 0,95.
Au Musée Condé, à Chantilly.

15. — MARIE DE L'AUBESPINE, épouse de Nicolas Lambert.
Toile. — H. 0,77 ; L. 0,62.
Ancienne collection Sedelmayer, à Paris.
Exposition du Guildhall, Londres, 1898.

16. — LA BARONNE D'AUBILLY ET SA FILLE.
Toile. — H. 1,63 ; L. 1,33.

A M. le comte d'Aubilly, à Paris.
Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1885.

17. — CHARLES AUBRY, maître des Comptes.
Exposé au Salon de 1699.

18. — MADAME AUBRY.
Exposé au Salon de 1704.

19. — LOUIS AUBRY, lieutenant général de Touraine.
Exposé au Salon de 1704.

20. — L'ARCHITECTE D'AVILER, SA FEMME ET SES TROIS ENFANTS.
Toile. — H. 1,08 ; L. 1,40.
A M. Archimbault, à Paris.
Exposition de la Mode, 1911.

21. — MADEMOISELLE DE BARRAL. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 1,13 ; L. 1,01.
Au musée de Grenoble.

22. — LA COMTESSE DE BEMAREAU.
Toile ovale. — H. 0,82 ; L. 0,64.
Au musée de Toulouse.

23. — LOUISE-ÉLISABETH D'ORLÉANS, DUCHESSE DE BERRY.
Toile. — H. 0,79 ; L. 0,64.
A Mme la duchesse de Bassano, à Paris.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

24. — MADAME BERTIN.
Exposé au Salon de 1704.

25. — LE MARÉCHAL DE BERWICK.
Toile. — H. 0,59 ; L. 0,49.
Au musée de Nîmes.

26. — LA BARONNE DE BESENVAL.
Toile. — H. 0,79 ; L. 0,63.

A M. le comte de Besenval, à Paris.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

27. — LOUIS, DUC DE BÉTHUNE-CHAROST, ET SON FRÈRE, BASILE DE BÉTHUNE-CHAROST.
Toile. — H. 1,53 ; L. 1,28.
A M. le comte de Béthune, à Paris (1878).
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

28. — LE DUC DE BIRON, MARÉCHAL DE FRANCE.
Toile. — H. 1,40 ; L. 1,05. — Signé, daté 1714.
A M. le duc des Cars, à Paris.
Exposition des Maréchaux, 1922.

29. — MADEMOISELLE DE BLOIS.
Toile. — H. 1,38 ; L. 1,08.
A M. Vanderbilt, à New-York.

30. — NICOLAS BOILEAU-DESPRÉAUX.
Toile. — H. 0,79 ; L. 0,64.
Ancienne collection Ch. Edwards, à Paris.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

31. — PIERRE DE BOISGUILBERT, lieutenant général.
Toile. — H. 0,78 ; L. 0,62.
A M. le marquis de Boisguilbert, à Beuzeville (1878).
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

32. — MADAME PIERRE DE BOISGUILBERT.
Toile. — H. 0,78 ; L. 0,62.
A M. le marquis de Boisguilbert, à Beuzeville (1878).
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

33. — BOSSUET ET LE GRAND DAUPHIN. (Pl. XXVII.)
Toile. — H. 1,47 ; L. 1,13. — Signé, daté 1685.
A M. Fuller Feder, à New-York.

34. — BERNARD BOUHIER, président au Parlement de Bourgogne.
Toile. — H. 0,92 ; L. 0,76.
Au musée de Dijon.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

35. — LOUIS-ÉTIENNE DE BOULLENOIS, avocat au Parlement. (Pl. XII.)
Toile ovale. — H. 0,79 ; L. 0,63.
A M. R. de Boullenois, à Senuc.

36. — ISABELLE-CHRISTINE DE BRUNSWICK, épouse de l'empereur Charles VI.
Toile. — H. 0,93 ; L. 0,075.
Au Musée du Prado, à Madrid.

37. — FRANÇOIS-ADHÉMAR DE MONTEIL DE CASTELLANE, COMTE DE GRIGNAN, gouverneur de Provence.
Toile ovale. — H. 0,77 ; L. 0,64.
Au musée Calvet, à Avignon.

38. — CHARLES V, DUC DE LORRAINE.
Toile. — H. 0,96 ; L. 0,83.
Au musée d'Innsbrück.

39. — LE COMTE DE LA CHATRE. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 0,82 ; L. 0,70.
Au Musée du Louvre.

40. — LE COMTE DE CLIPENHAUSE.
Exposé au Salon de 1704.

41. — LOUIS DE BOURBON, PRINCE DE CONDÉ.
Toile. — H. 0,94 ; L. 0,76.
Au Musée des Beaux-Arts de Budapest.

42. — NICOLAS COUSTOU.
Toile. — H. 1,35 ; L. 1,05.
A M. Hubert de Wendel, à Paris.

43. — NICOLAS COUSTOU.
Toile. — H. 0,96 ; L. 0,77.
Au musée de Marseille.

44. — JEAN PUPIL DE CRAPONNE.
Toile. — H. 0,83 ; L. 0,69. — Signé, daté 1708.
Au musée de Grenoble.

45. — ANTOINE CROZAT.
Toile. — H. 1,38 ; L. 1,05.
A M. Édouard Kann, à Paris.
Exposition de la Mode, 1911.

46. — JEAN DELPÈCHE, avocat général de la Cour des aides.
Exposé au Salon de 1704.

47. — HUGUES DENOTZ, en costume d'échevin. (Pl. IV.)
Toile. — H. 1,36 ; L. 1,02.
Au Musée du Louvre. Don La Caze.

48. — MADAME DES HOULIÈRES. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 0,84 ; L. 0,64.
Au musée de Pau.

49. — LOUIS DORÉ.
Exposé au Salon de 1704.

50. — LA MARQUISE DE DREUX-BRÉZÉ.
Toile. — H. 1,40 ; L. 1,06.
A M. le baron Henri de Rothschild, à Paris.
Exposition des Cent Portraits de femmes, 1909.

51. — MADEMOISELLE DUCLOS.
Toile. — H. 1,10 ; L. 0,93.
A M. Foulon de Vaulx, à Paris.
Exposition du Théâtre, 1908.

52. — MADEMOISELLE DUCLOS, dans le rôle d'Ariane.
Toile. — H. 1,50 ; L. 1,21.
A M. le baron Edmond de Rothschild, à Ferrières.

53. — MADEMOISELLE DUCLOS, dans le rôle d'Ariane.
Toile. — H. 1,55 ; L. 1,27.
A la Comédie-Française.

54. — MADEMOISELLE DUCLOS, dans le rôle d'Ariane. (Pl. VII.)
Toile. — H. 0,64 ; L. 0,53.
Au Musée Condé, à Chantilly.

55. — ESNAULT, curé de Saint-Martin-des-Grès, docteur en Sorbonne.
Toile. — H. 1,38 ; L. 1,07.
Au musée de Nancy.

56. — FÉNELON.
Toile. — H. 0,78 ; L. 0,63.
A M. le marquis de Bourdeille, à Paris (1878).
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

57. — JEAN-BAPTISTE FOREST, le paysagiste, beau-père de Largillierre.
Toile. — H. 1,26 ; L. 0,94.
Au musée de Lille.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

58. — JEAN-BAPTISTE FOREST, le paysagiste, beau-père de Largillierre. (Pl. XX.)
Toile. — H. 1,17 ; L. 0,88.
Exposé au Salon de 1704.
Au Musée de l'Empereur-Frédéric, à Berlin.

59. — FOUCAULT, intendant.
Toile ovale. — H. 0,80 ; L. 0,64.
A M. le docteur Muller, à Paris.
Exposition de l'Action maritime, 1909.

60. — L'ORFÈVRE THOMAS GERMAIN ET SA FEMME. (Pl. XXIII.)
Toile. — H. 1,45 ; L. 1,12. — Signé, daté 1736.
A M. C.-S. Gulbenkian, à Paris.
Exposition des Cent Portraits de femmes, 1909.

61. — ALEXANDRE-LOUIS DE GIRARDIN, MARQUIS DE VANVRES.
Toile. — H. 0,82 ; L. 0,65.
A M. le comte de Girardin, à Paris.
Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1874.

62. — GOBINET, docteur en Sorbonne.

Toile. — H. 0,57 ; L. 0,48.
Au Musée Condé, à Chantilly.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

63. — GOBINET, docteur en Sorbonne.
Toile ovale. — H. 0,60 ; L. 0,49.
Au musée de Chartres.

64. — CATHERINE GROSSIN. veuve de Pomponne-Leroux.
Toile. — H. 0,81 ; L. 0,65.
A Mme la vicomtesse Évry du Manoir, à Acquigny.

65. — MADAME DE GUEYDAN, née Simiane, en naïade.
Toile. — H. 1,46 ; L. 1,23.
Au musée d'Aix.

66. — MADAME DE GUEYDAN, née Simiane, en Flore.
Toile. — H. 1,43 ; L. 1,10.
Au musée d'Aix.

67. — ADÉLAÏDE DE GUEYDAN ET SA SŒUR, au clavecin. (Pl. XXVIII.)
Toile. — H. 1,61 ; L. 1,27.
Au musée d'Aix.

68. — GASPARD DE GUEYDAN.
Toile. — H. 1,46 ; L. 1,23.
Au musée d'Aix.

69. — MADAME GUIMONT.
Exposé au Salon de 1704.

70. — MADEMOISELLE ISOLIS.
Exposé au Salon de 1699.

71. — LES FILS DE JACQUES II D'ANGLETERRE.
Toile. — H. 1,95 ; L. 1,45.
Au Musée des Offices, à Florence.

72. — LE PRÉSIDENT DE LAAGE, fermier général. (Portrait présumé.) (Pl. VI.)

Toile. — H. 1,39 ; L. 1,09.
Au Musée du Louvre. Don La Caze.

73. — GENEVIÈVE HOUZÉ DE LABOULAYE, en Éros. (Pl. XXIX.)
Toile. — H. 1,11 ; L. 0,95.
Ancienne collection G. S.

74. — LA BRUYÈRE.
Toile. — H. 0,47 ; L. 0,37.
Au musée de Quimper.

75. — LA MARQUISE DE LA FAYETTE.
Exposé au Salon de 1704.

76. — MADAME LAMBERT DE THORIGNY.
Toile. — H. 0,55 ; L. 0,42.
A MM. Wildenstein, à Paris.
Exposition du Guildhall, Londres, 1902.

77. — GUILLAUME DE LAMOIGNON, chancelier de France.
Toile. — H. 1,37 ; L. 1,07.
A M. le marquis de Saint-Paul, à Paris.
Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1885.

78. — LA MARQUISE DE LANGLE.
Toile. — H. 0,78 ; L. 0,56.
Ancienne collection Eugène Fischhoff, à Paris.
Exposition de la Mode, 1911.

79. — LE COMTE DE LA ROCHEFOUCAULT.
Toile ovale. — H. 0,41 ; L. 0,34.
Au musée de Dresde.

80. — CHARLES LE BRUN, premier peintre du Roi. (Pl. XVII.)
Morceau de réception de Largillierre à l'Académie royale de peinture, le 30 mars 1686.
Toile. — H. 2,32 ; L. 1,87.
Au Musée du Louvre.

81. — CHARLES LE BRUN, premier peintre du Roi.

Toile ovale. — H. 0,66 ; L. 0,52.
A la manufacture des Gobelins, à Paris.

82. — MARIE LE BRUN. (Portrait présumé de la fille de Le Brun.)
Toile ovale. — H. 0,81 ; L. 0,65.
A la manufacture des Gobelins, à Paris.

83. — JEAN LE PAUTRE, sculpteur.
Toile. — H. 0,79 ; L. 0,64.
Ancienne collection Spencer, de Londres.
Exposition de Leeds, 1868.

84. — LOUIS XIV ET SA FAMILLE. (Attribué.)
Toile. — H. 1,27 ; L. 1,60.
A la collection Wallace, à Londres.

85. — LOUIS LE PELETIER, maître des Requêtes.
Toile. — H. 1,36 ; L. 1,02.
Au musée de Versailles.

86. — LE MARQUIS DE LIANCOURT.
Exposé au Salon de 1699.

87. — MARIE-ANNE-VICTOIRE, INFANTE D'ESPAGNE, première fiancée de Louis XV. (Pl. XXVI.)
Toile. — H. 1,84 ; L. 1,25.
Au Musée du Prado, à Madrid.

88. — LOUIS DE LA MARTELLIÈRE, maître des Requêtes.
Exposé au Salon de 1704.

89. — MADAME DE LA MARTELLIÈRE.
Exposé au Salon de 1704.

90. — MISTRESS MIDDLETON.
Toile. — H. 0,79 ; L. 0,63.
A la National Portrait Gallery, à Londres.

91. — MADAME DE MIGIEN. (Pl. XI.)
Toile. — H. 1,33 ; L. 1,05.

A M. Édouard Kann, à Paris.
Exposition des Cent Portraits de femmes, 1909.

92. — JEAN MITANTIER, ancien greffier en chef de l'hôtel de ville.
Exposé au Salon de 1704.

93. — LOUIS DE MONBRON, gouverneur de Cambrai.
Exposé au Salon de 1699.

94. — LE COMTE DE MONTAIGU.
Toile. — H. 0,80 ; L. 0,65.
Au musée de Dresde.

95. — PIERRE D'ARTAGNAN, COMTE DE MONTESQUIOU. gouverneur d'Arras.
Toile ovale. — H. 0,82 ; L. 0,65.
Au musée d'Arras.

96. — LA COMTESSE DE MONTESQUIOU.
Toile ovale. — H. 0,82 ; L. 0,65.
Au musée d'Arras.

97. — FRANÇOIS DE MONTHOLON, président au Parlement de Rouen.
Toile. — H. 1,32 ; L. 1,12.
A la Cour d'appel de Rouen.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

98. — THOMAS MORAND, conseiller d'État.
Toile. — H. 1,37 ; L. 0,96.
Au musée de Versailles.

99. — MADAME DE MOTTEVILLE.
Toile. — H. 1,30 ; L. 0,98.
Ancienne collection Pouyer-Quertier, à Rouen.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

100. — MADEMOISELLE DE NANTES, fille de Mme de Montespan.
Toile. — H. 1,45 ; L. 0,96.

Ancienne collection Colleson, à Nancy.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

101. — NÉRICAULT-DESTOUCHES.
H. 0,81 ; L. 0,65. — Signé, daté 1741.
Au musée de Bourg.

102. — LE DUC DE NOAILLES.
Toile. — H. 0,70 ; L. 0,57.
Au musée de Fécamp.

103. — HENRIETTE, DUCHESSE D'ORLÉANS. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 0,84 ; L. 0,48.
A M. Dorington, de Londres.
National Portrait Exhibition, Londres, 1866.

104. — J.-B. OUDRY, élève de Largillierre.
Toile. — H. 0,81 ; L. 0,65.
Au musée de Versailles.

105. — MADAME DE PARABÈRE. (Portrait présumé.) (Pl. XIII.)
Toile. — H. 1,56 ; L. 1,08.
A M. le marquis de Chaponay, à Paris.
Exposition des Cent Portraits de femmes, 1909.

106. — MADAME DE PARABÈRE. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 0,57 ; L. 0,45.
A M. Charles Butler, à Londres.
Exposition du Guildhall, Londres, 1890.

107. — OLIVIER PATRU, avocat. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 0,70 ; L. 0,57.
Au musée de Rouen.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

108. — MADAME B. DE PÉRIGNY.
Toile. — H. 0,81 ; L. 0,65.
Ancienne collection André de Ganay.

109. — LE PRÉSIDENT GAGNE DE PÉRIGNY. (Pl. VIII.)

Toile. — H. 1,40 ; L. 1,08.
A M. Wimpfheimer, à New-York.

110. — MADEMOISELLE GAGNE DE PÉRIGNY. (Pl.IX.)
Toile. — H. 0,80 ; L. 0,65.
Ancienne collection Wildenstein, à Paris.

111. — CHARLES-FRANÇOIS POERSON, peintre du Roi.
Exposé au Salon de 1704.

112. — JEAN DU PORC, auditeur des Comptes, et sa femme.
Exposé au Salon de 1704.

113. — POMPONNE DE BELLIÈVRE, président au Parlement.
Toile. — H. 0,73 ; L. 0,63.
A Mme Léon Cléry, à Paris.
Exposition de l'Action maritime, 1909.

114. — M. DE PONTCHARTRAIN. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 0,74 ; L. 0,56.
Au musée de Tarbes.

115. — LE BARON DE PRANGINS.
Toile. — H. 1,40 ; L. 1,10.
Au Metropolitan Museum, New-York.

116. — LA BARONNE DE PRANGINS.
Toile. — H. 1,40 ; L. 1,10.
Au Metropolitan Museum, New-York.
Exposition des Cent Portraits de femmes, 1909.

117. — QUINAULT. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 0,68 ; L. 0,55.
A la Comédie-Française.

118. — JEAN RACINE. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 1,03 ; L. 0,73.
Au musée de Limoges.

119. — CHARLES DE LA ROÜE.
Exposé au Salon de 1699.

120. — HYACINTHE RIGAUD, en saint Jean. (Portrait présumé.) (Pl. XXII.)
Toile. — H. 1,09 ; L. 0,92.
Au Musée Rath, à Genève.

121. — ROËTTIERS, graveur. (Pl. XVIII.)
Toile. — H. 0,81 ; L. 0,65.
A M. Winthrop, à New-York.
Exposé au Salon de 1699.

122. — MADAME ROËTTIERS (Pl. XIX.)
Toile. — H. 0,81 ; L. 0,65.
A M. Winthrop, à New-York.
Exposé au Salon de 1699.

123. — LA COMTESSE DE ROHAN.
Toile. — H. 1,26 ; L. 0,96.
Ancienne collection Murray, de Londres.

124. — LA PRINCESSE DE ROHAN. (Portrait présumé.)
Toile. — H. 0,80 ; L. 0,61.
Au musée de Rouen.

125. — JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU. (Pl. XXI.)
Toile. — H. 0,90 ; L. 0,72.
Au Musée des Offices, à Florence.

126. — MONSIEUR ET MADAME DE SANTILLY.
Exposé au Salon de 1704.

127. — LA MARQUISE DE SIMIANE.
Toile. — H. 0,53 ; L. 0,40. — Signé, daté 1696.
Au Metropolitan Museum, New-York.

128. — LE COMTE DE SINZENDORF.
Toile ovale. — H. 0,54 ; L. 0,51.
Au musée de Darmstadt.

129. — LE MARQUIS DE SOURCHES.
Toile. — H. 1,20 ; L. 0,88. — Signé, daté 1689.
A M. le duc des Cars, à Paris.

130. — MADEMOISELLE DE SOURCHES, COMTESSE DE LIGNIÈRE.
Toile ovale. — H. 0,85 ; L. 0,63.
A M. le duc des Cars.

131. — LE COMTE ÉRIC SPARRE, maréchal de camp.
Toile. — H. 0,91 ; L. 0,77. — Signé, daté 1713.
Au musée de Stockholm.

132. — NICOLAS STOUP, lieutenant général.
Exposé au Salon de 1704.

133. — LE PRINCE JACQUES STUART ET SA SŒUR LOUISE-MARIE DANS LE PARC DU CHATEAU DE SAINT-GERMAIN. (Pl. XXV.)
Toile. — H. 1,46 ; L. 1,23. — Signé, daté 1695.
A la National Portrait Gallery, à Londres.

134. — LE PRINCE JAMES STUART.
Toile. — H. 0,55 ; L. 0,41.
A Mrs. H. Pym, à Londres (1884).
Exposition d'Édimbourg, 1884.

135. — LE PRINCE JAMES STUART.
Bois. — H. 0,60 ; L. 0,45.
A M. Bedford, à Londres (1867).
National Portrait Exhibition, Londres, 1867.

136. — LA DUCHESSE DE SULLY.
Toile. — H. 0,79 ; L. 0,59.
A M. le comte de Montlivaut, à Paris.
Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1874.

137. — MADAME DE TANLAY, en bergère.
Toile. — H. 1,40 ; L. 1,08.
A M. Deutsch de la Meurthe, à Paris (1900).
Exposition rétrospective de l'Art français, 1900.

138. — JEAN-BAPTISTE TAVERNIER, le voyageur. (Pl. X.)
Toile. — H. 1,38 ; L. 1,01.
Au musée de Brunswick.

139. — HENRI DE THIARD, CARDINAL DE BISSY, évêque de Meaux.
Toile. — H. 1,25 ; L. 0,88.
A l'évêché de Meaux.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

140. — JEAN THIERRY, sculpteur lyonnais.
Toile. — H. 0,90 ; L. 0,70.
Au musée de Lyon.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

141. — MADAME TIRARD.
Exposé au Salon de 1704.

142. — TITON DU TILLET, commissaire général des guerres.
Toile. — H. 1,36 ; L. 1,06.
A M. Le Provost de Launay.

143. — MADAME TITON DU TILLET, née Bécaille.
Toile. — H. 1,35 ; L. 1,06.
A M. Le Provost de Launay.

144. — HUGUES DE LA TOUÄNE, trésorier de l'Extraordinaire des guerres.
Exposé au Salon de 1699.

145. — TURGOT DE SAINT-CLAIR, évêque de Séez.
Toile. — H. 1,45 ; L. 1,13.
A Mme la marquise Turgot, à Paris (1878).
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

146. — LE COMTE D'URFÉ.
Exposé au Salon de 1704.

147. — LA MARQUISE DE VANDERNESSE.
Toile. — H. 0,55 ; L. 0,42.
Ancienne collection Reginald Vaile, à Londres.
Exposition de Glasgow, 1902.

148. — FRANÇOIS-JULES DU VAUCEL.
Toile. — H. 1,38 ; L. 1,05. — Signé, daté 1724.

Au Musée du Louvre. Don La Caze.

149. — M. DE LA VIENNE.
Exposé au Salon de 1704.

150. — LE MARÉCHAL DE VILLARS.
Toile. — H. 0,90 ; L. 0,71.
Au musée de Nîmes.

151. — VAN SCHUPPEN, graveur.
Toile ovale. — H. 0,73 ; L. 0,60.
A M. Duchâteau, à Paris.

152. — VOLTAIRE, âgé de vingt-quatre ans. (Pl. XIV.)
Toile ovale. — H. 0,78 ; L. 0,64.
Au Musée Carnavalet.

153. — VOLTAIRE, âgé de vingt-quatre ans.
Toile ovale. — H. 0,79 ; L. 0,64.
Ancienne collection Bloch-Levallois.
Exposition du Guildhall, Londres, 1902.

ANONYMES

154. — UN ABBÉ.
Toile. — H. 0,72 ; L. 0,57.
Au musée de Besançon.

155. — ACTEUR EN APOLLON.
Toile. — H. 1,36 ; L. 1,09.
Au Musée du Louvre. Don La Caze.

156. — « UN COMTE ».
Toile. — H. 1,26 ; L. 0,95.
Au musée de Quimper.

157. — ENFANT EN APOLLON.
Toile. — H. 1,45 ; L. 1,03.
A M. le vicomte de Bonneval, à Paris.

158. — MAGISTRAT.
Toile ovale. — H. 0,82 ; L. 0,64.
Au Musée du Louvre. Don La Caze.

159. — MAGISTRAT.
Toile ovale. — H. 0,71 ; L. 0,60.
Au musée de Nîmes.

160. — « UN MARQUIS ».
Toile. — H. 1,27 ; L. 0,94.
Au musée de Quimper.

161. — UN MEMBRE DU PARLEMENT.
Toile. — H. 1,43 ; L. 1,12.
Au musée de Poitiers.

162. — UN RELIGIEUX.
Toile. — H. 0,82 ; L. 0,65.
Au musée de Bordeaux.

163. — UN JEUNE SEIGNEUR DE LA FAMILLE D'ASSY.
Toile. — H. 0,82 ; L. 0,65.
A M. Sacha Guitry, à Paris.

164. — LA STRASBOURGEOISE.
Toile. — H. 1,30 ; L. 1,05.
A M. François Coty, à Paris.

165. — INCONNU.
Toile ovale. — H. 0,81 ; L. 0,65.
Au musée d'Amiens.

166. — INCONNU.
Toile. — H. 0,85 ; L. 0,65.
Au musée de Berlin.

167. — INCONNU, décoré de l'ordre de Saint-Michel.
Toile. — H. 0,65 ; L. 0,55.
Au Musée Condé, à Chantilly.

168. — INCONNU, à mi-jambes.

Toile. — H. 1,27 ; L. 0,99.
Au Musée Condé, à Chantilly.
Exposition des Portraits nationaux, 1878.

169. — INCONNU.
Toile. — H. 0,82 ; L. 0,65.
Au musée de Châteauroux.

170. — INCONNU.
Toile. — H. 0,79 ; L. 0,62.
Au musée de Chaumont.

171. — INCONNU, en manteau rouge doublé de soie jaune.
Toile. — H. 0,82 ; L. 0,65.
Au musée de Cherbourg.

172. — INCONNU, en manteau rouge.
Toile. — H. 0,54 ; L. 0,44.
Au musée de Cherbourg.

173. — INCONNU.
Toile. — H. 0,79 ; L. 0,63.
Au musée de Dijon.

174. — INCONNU.
Toile. — H. 0,82 ; L. 0,66.
Au musée de Marseille.

175. — INCONNU.
Toile ovale. — H. 0,79 ; L. 0,61.
Au musée du Mans.

176. — INCONNU.
Toile ovale. — H. 0,82 ; L. 0,65.
Au Musée du Louvre. Don La Caze.

177. — INCONNU.
Toile ovale. — H. 0,82 ; L. 0,64.
Au Musée du Louvre. Don La Caze.

178. — INCONNU.

Toile. — H. 0,79 ; L. 0,62.
Au musée de Rouen.

179. — INCONNU.
Toile. — H. 0,70 ; L. 0,57.
Au musée de Saint-Brieuc.

180. — INCONNU.
Toile. — H. 0,87 ; L. 0,67.
Au musée de Schwerin.

181. — INCONNU, jouant avec un chien.
Toile. — H. 1,10 ; L. 1,05.
Au musée de Toulon.

182. — INCONNU.
Toile. — H. 0,78 ; L. 0,54.
Autrefois à M. Gérôme, à Paris.
Exposition rétrospective de l'Art français, 1900.

183. — INCONNU. Signé, daté 1710.
Toile. — H. 1,26 ; L. 0,98.
Ancienne collection de M. le comte de la Riboisière, à Paris.

184. — INCONNUE, allégorie.
Toile. — H. 1,45 ; L. 1,04.
A Mme Maille-Saint-Prix (1866).
Exposition rétrospective de l'Art français, 1866.

185. — INCONNUE, de la famille de Barral.
Toile. — H. 1,13 ; L. 1,01.
Au musée de Grenoble.

186. — INCONNUE, en Diane chasseresse. (Pl. XVI.)
Toile. — H. 1,35 ; L. 1,08.
Au Musée du Louvre. Don La Caze.

187. — INCONNUE, en Diane.
Toile. — H. 0,82 ; L. 0,65.
A M. Dollfus, à Paris.
Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1885.

188. — INCONNUE, en Diane.
Toile. — H. 1,36 ; L. 1,02.
A M. Féral, à Paris.

189. — INCONNUE, en manteau bleu.
Toile. — H. 0,80 ; L. 0,63.
Au musée de Munich.

190. — INCONNUE, tenant un œillet. (Pl. XV.)
Toile. — H. 1,35 ; L. 1,05.
A MM. Wildenstein, à Paris.
Exposition des Cent Portraits de femmes, 1909.

191. — INCONNUE, en costume Régence.
Toile. — H. 0,70 ; L. 0,57.
Au musée de Douai.

192. — INCONNUE.
Toile. — H. 0,53 ; L. 0,40.
Au musée de Chalon-sur-Saône.

193. — INCONNUE.
Toile. — H. 0,82 ; L. 0,65.
Au musée de Bergame.

194. — INCONNUE, en corsage gris bleu.
Toile. — H. 0,80 ; L. 0,65.
Au Musée de la Brera, à Milan.

195. — INCONNUE.
Toile. — H. 0,74 ; L. 0,58.
Au musée de Besançon.

196. — INCONNUE.
Toile ovale. — H. 0,80 ; L. 0,63
Au musée de Toulon.

197. — INCONNUE.
Toile. — H. 1,40 ; L. 1,08.
A Mme Koestner, à Paris.

198. — NYMPHE ET SATYRE.
Toile. — H. 0,82 ; L. 0,64.
Au musée d'Agen.

TABLEAUX COMMANDÉS PAR LE CORPS DE VILLE DE PARIS

199. — LE PRÉVOT DES MARCHANDS ET LES ÉCHEVINS DE LA VILLE DE PARIS délibérant au sujet du festin offert à Louis XIV par le Corps de Ville, à l'occasion de sa convalescence, le 30 janvier 1687. (Pl. I.)
Esquisse du grand tableau commandé à Largillierre pour décorer la salle de l'hôtel de ville et détruit en 1793.
Toile. — H. 0,315 ; L. 0,43.
Au Musée du Louvre. Don La Caze.

200. — LE PRÉVOT DES MARCHANDS ET LES ÉCHEVINS DE LA VILLE DE PARIS délibérant au sujet du festin offert à Louis XIV par le Corps de Ville, à l'occasion de sa convalescence, le 30 janvier 1687.
Esquisse du grand tableau.
Toile. — H. 0,33 ; L. 0,52.
Au musée d'Amiens.

201. — LE PRÉVOT DES MARCHANDS ET LES ÉCHEVINS délibérant au sujet du festin offert à Louis XIV par le Corps de Ville, à l'occasion de sa convalescence, le 30 janvier 1687.
Esquisse du grand tableau.
Toile. — H. 0,68 ; L. 1,05.
Ancienne collection Crozat.
Au Musée de l'Ermitage.

202. — EX-VOTO A SAINTE GENEVIÈVE, commandé par le Corps de Ville en 1694. (Pl. III.)
Toile. — H. 5,00 ; L. 3,50. — Signé, daté 1696.
A l'église Saint-Étienne-du-Mont.

203. — TABLEAU commandé par le Corps de Ville pour commémorer le mariage du duc de Bourgogne avec Adélaïde de Savoie.
Exposé au Salon de 1699, puis à l'hôtel de ville ; détruit en 1793.

204. — TABLEAU commandé par le Corps de Ville pour commémorer le mariage de Louis XV avec Marie-Anne-Victoire, infante d'Espagne. (Fig. II.)
Esquisse.
Toile. — H. 0,325 ; L. 0,53.
Au Musée Carnavalet.

205. — BOUCHER D'ORSAY, prévôt des marchands.
Fragment du tableau commémorant l'avènement du duc d'Anjou à la couronne d'Espagne.
Toile. — H. 0,93 ; L. 0,71.
Au Musée Carnavalet.

206. — DEUX ÉCHEVINS. (Pl. V.)
Fragment du tableau commémorant l'avènement du duc d'Anjou au trône d'Espagne.
Toile. — H. 1,20 ; L. 1,52.
Au Musée Carnavalet.

TABLEAUX RELIGIEUX ET D'HISTOIRE

207. — SAINT PIERRE.
Grandeur nature.
Exposé au Salon de 1699.

208. — L'ENTRÉE A JÉRUSALEM.
H. 1,47 ; L. 0,97.
Tableau cité par Mariette.

209. — LE PORTEMENT DE CROIX.
H. 1,46 ; L. 0,97.
Tableau cité par Mariette.

210. — L'ÉLÉVATION DE LA CROIX.

H. 1,46 ; L. 0,97.
Tableau cité par Mariette.

211. — LE CRUCIFIEMENT.

H. 1,46 ; L. 0,97.
Tableau cité par Mariette.

212. — LA FUITE EN ÉGYPTE.

Signalé par d'Argenville dans la collection de Caulet d'Hauteville.

213. — DOUZE APÔTRES.

Tableaux cités par Wille (voir p. 47).

214. — L'ASSOMPTION DE LA VIERGE,

Petit tableau de 0,35.
Vente de Jullienne.

215. — THOMYRIS ET CYRUS. (Pl. XXXII.)

Copie d'après le tableau de Rubens.
Toile. — H. 2,60 ; L. 1,94.
Au musée de Toulouse.

NATURES MORTES

216. — NATURE MORTE, panneau décoratif provenant de la maison de Largillierre, rue Sainte-Avoye.

Toile. — H. 3,20 ; L. 2,00.
A M. le baron Henri de Rothschild, à Paris.

217. — NATURE MORTE, pêches, raisins, une grenade et un melon. (Pl. XXX.)

Toile. — H. 0,76 ; L. 0,96.
Au musée d'Amiens.

218. — NATURE MORTE, pêches, faisan et perdrix.

Toile. — H. 0,66 ; L. 0,81.
Au musée d'Orléans.

DESSINS

219. — SIX ÉTUDES D'ACADÉMIES. (Pl. XXXI.)

A la pierre noire, rehaussés au crayon d'argent.
A l'École des Beaux-Arts, à Paris.

BIBLIOGRAPHIE

La principale source de renseignements authentiques concernant la vie de Largillierre se trouve dans les Registres des séances de l'Académie royale de peinture : on y trouve les conférences faites par Oudry sur l'enseignement de son maître et de précieuses indications sur le rôle joué par l'artiste comme professeur et directeur de l'Académie.

C'est surtout d'après Dezallier d'Argenville et Mariette, qui nous donnent des informations de première main, que nous avons rédigé notre biographie, du moins en ce qui concerne la vie de Largillierre en France. Quant à son séjour en Angleterre, Horace Walpole, qui utilisa en partie les papiers de l'antiquaire Vertue, a fourni l'essentiel de notre documentation.

Nous avons donné au nom de Largillierre l'orthographe qui figure non seulement dans les marchés passés avec le Corps de Ville, mais encore dans les actes et registres officiels de l'Académie.

BLANC (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française.* — 1865, 3 vol. in-fol.

BONNAFÉ (E.), *Dictionnaire des amateurs du XVIe siècle.* — Paris, 1884, in-8°.

BONNARDOT (A.), *Une chanson satirique sur le tableau votif offert à l'abbaye Sainte-Geneviève par la Ville de Paris en 1694.* (*Revue universelle des Arts*, t. XXI.)

BRICE (Germain), *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la Ville de Paris.* — Éditions de 1694, 1698, 1701, 1706, 1713, in-12.

BRIÈRE (Gaston), *Le portrait de l'échevin Hugues Desnotz et le tableau de l'avènement du duc d'Anjou par Largillierre.* (*Bulletin de la Société de l'Art français*, 1918.)

BRIÈRE (Gaston), *Notes sur les tableaux de Largillierre commandés par la Ville de Paris.* (*Bulletin de la Société de l'Art français*, 1920.)

CABINET DE L'AMATEUR, *Discours sur la pratique de la peinture ; conférence d'Oudry lue à l'Académie royale de peinture le 12 décembre 1752.* — Paris, 1861, in-8°.

CONSTABLE (W. G.), *N. de Largillierre. An Iconographic Note.* (*Burlington Magazine*, 1922-1923.)

DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres.* — Paris, 1762, 4 vol. in-8°.

DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque.* — Paris, 1749, in-12.

DIMIER et RÉAU, *Histoire de la Peinture française.* — Paris, 1927, in-4°.

DULAURE (J.-A.), *Nouvelle description des curiosités de Paris.* — Paris, 1785, in-12.

HOURTICQ (Louis), *De Poussin à Watteau.* — Paris, 1921, in-8°.

JOUIN (Henry), *Sur la manière d'étudier la couleur ; conférence d'Oudry lue à l'Académie royale de peinture le 7 juin 1749. (Conférences de l'Académie.)* — Paris, 1883, in-8°.

LE COMTE (Florent), *Cabinet des singularités. (Salon de 1699.)* — Bruxelles, 1702, 3 vol. in-12.

MANTZ (P.), *Nicolas de Largillierre.* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893.)

MARIETTE (J.-P.), *Abécédaire*, publié par Ph. de Chennevières et Anatole de Montaiglon. — Paris, 1853, 6 vol. in-8°.

PRADEL (Abraham DU), *Les adresses de Paris ou le Livre commode.* — Édition de 1692, in-12.

ROUCHÈS (Gabriel), *Largillierre peintre d'enfants.* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1923.)

WALPOLE (Horace), *Anecdotes sur la peinture en Angleterre.* — Londres, 1826-1828, 5 vol. in-8°.

PLANCHES

Photo Giraudon

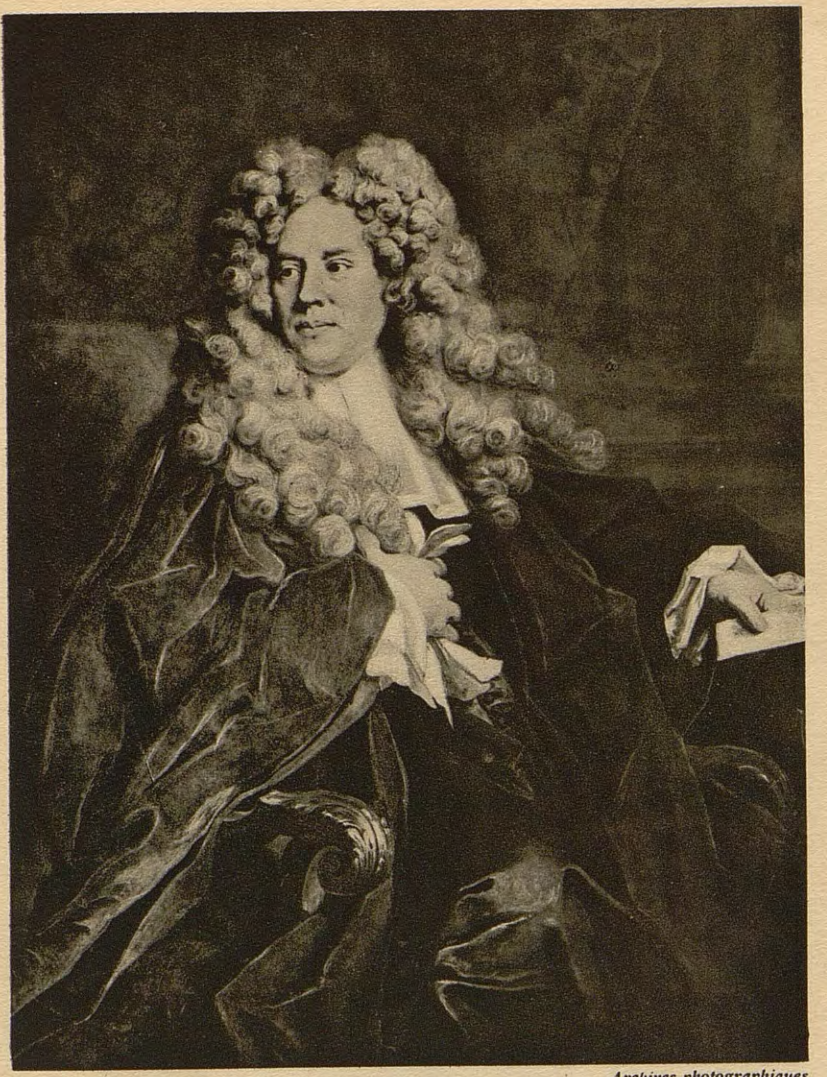
Esquisse du tableau commémorant le banquet offert à Louis XIV
par le Corps de ville de Paris le 30 janvier 1687

Archives photographiques

Esquisse du tableau commémorant le mariage de Louis XIV
avec Marie-Anne, infante d'Espagne
Au Musée Carnavalet

Photo Bulloz

Ex-voto à sainte Geneviève
offert par le Corps de ville de Paris en 1696
Au Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris



Archives photographiques

HUGUES DENOTZ
Échevin de Paris de 1702 à 1706
Au Musée du Louvre

Archives photographiques

DEUX ÉCHEVINS

Fragment de tableau commémorant l'avènement
du duc d'Anjou au trône d'Espagne

Archives photographiques

LE PRESIDENT DE LAAGE
Au Musée du Louvre

Photo Bulloz

Mlle DUCLOS, DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE
dans le rôle d'Ariane
Au Musée Condé, à Chantilly

Photo de l'éditeur

LE PRÉSIDENT DE PÉRIGNY
A M. Wimpfheimer, à New-York

Photo de l'éditeur

Mlle DE PÉRIGNY
Ancienne collection Wildenstein

80 x 65 cm

Photo Bruckmann

JEAN-BAPTISTE TAVERNIER
le voyageur
Au Musée de Brunswick

Photo de l'éditeur

Mme DE MIGIEN
A M. Édouard Kahn, à Paris

Photo de l'éditeur

LOUIS-ÉTIENNE DE BOULLENOIS
Avocat en Parlement
A M. R. de Boullenois

Photo de l'éditeur

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE Mme DE PARABÈRE
A M. le marquis de Chaponay

Photo Bulloz

VOLTAIRE
âgé de vingt-quatre ans
Au Musée Carnavalet

Photo de l'éditeur

JEUNE FEMME TENANT UN ŒILLET
A MM. Wildenstein, à Paris

Archives photographiques

JEUNE FEMME EN DIANE CHASSERESSE
Au Musée du Louvre

Archives photographiques

CHARLES LE BRUN
premier peintre du Roi
Morceau de réception à l'Académie, 1686
Au Musée du Louvre

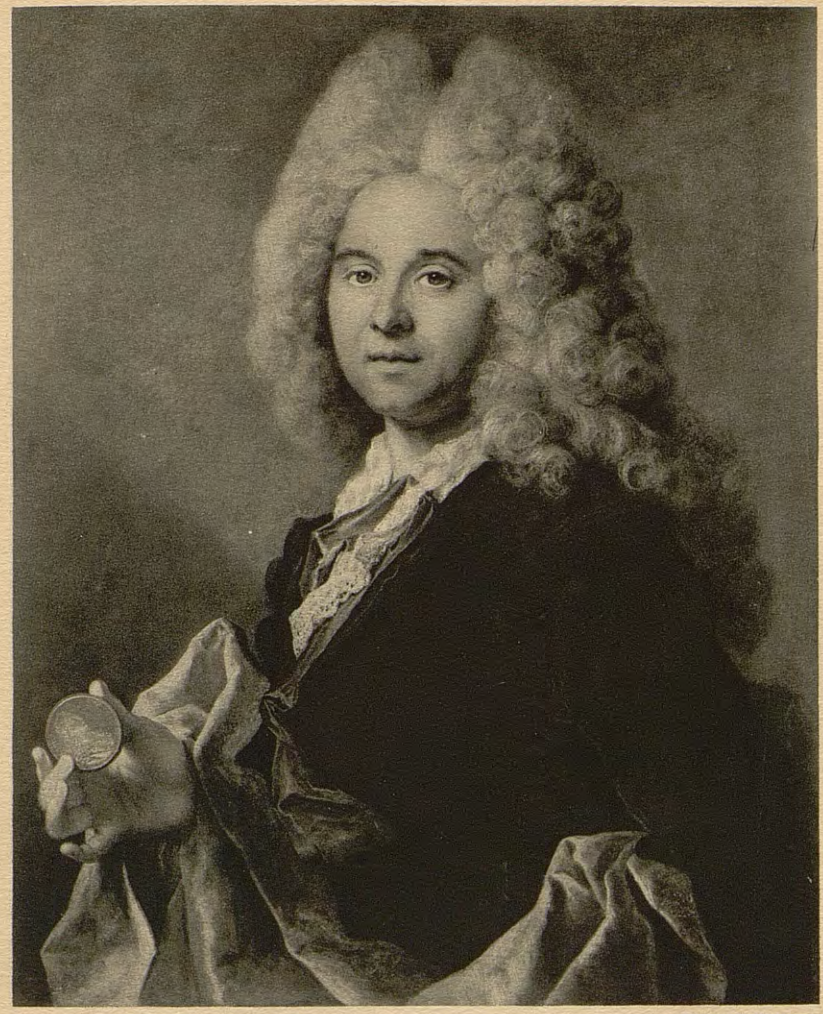


Photo de l'éditeur

LE GRAVEUR ROETTIERS
A M. G. Winthrop, à New-York

Photo de l'éditeur

Mme ROETTIERS
A M. G. Winthrop, à New-York

Photo Hanfstængl

JEAN-BAPTISTE FOREST
Peintre de paysages
Beau-père de Largillierre
Au Musée Empereur-Frédéric, à Berlin

Photo Alinari

JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU
Au Musée des Offices, à Florence

Photo du musée

PORTRAIT PRÉSUMÉ D'HYACINTHE RIGAUD
en saint Jean-Baptiste
Au Musée Rath, à Genève

Photo de l'éditeur

L'ORFÈVRE THOMAS GERMAIN ET SA FEMME
A M. Gulbenkian, à Paris

Photo Braun

LARGILLIERRE, SA FEMME ET SA FILLE
Au Musée du Louvre

Photo du musée

JACQUES STUART, PRINCE DE GALLES
et sa sœur Louise-Marie
dans le parc du château de Saint-Germain
A la National Portrait Gallery, à Londres

Photo Giraudon

MARIE-ANNE-VICTOIRE, INFANTE D'ESPAGNE
première fiancée de Louis XV
Au musée du Prado, à Madrid

BOSSUET ET LE GRAND DAUPHIN
Ancienne collection du duc de Gramont

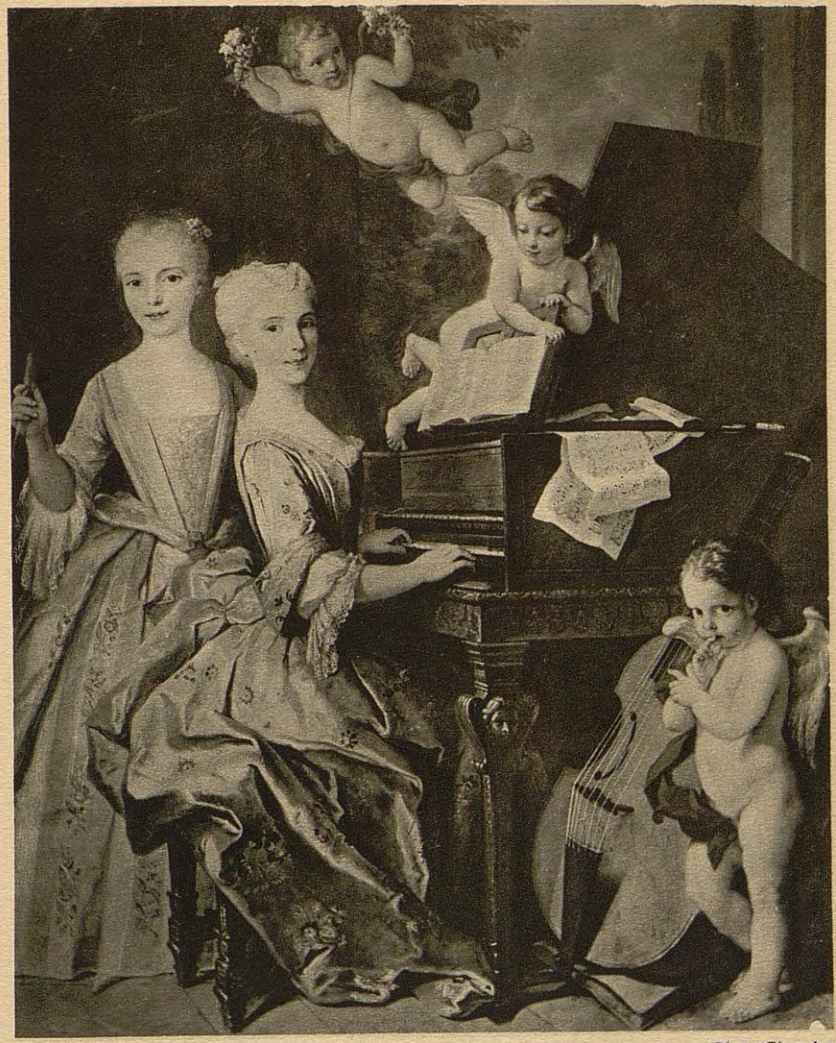


Photo Giraudon

Mlles DE GUEYDAN
Au musée d'Aix-en-Provence

GENEVIÈVE HOUZÉ DE LA BOULAYE
petite-fille de Largillierre, en Éros
Ancienne collection G. S. (Georges Sortais (voir vte G. S. 22/5/1925

Cartonné 1,31

Toile 1,11 x 0,95 n° 73 du catal

Exposition H. de Largillierre Palais des Bx Arts Paris mai juin 1928 n° 108

Photo Hacquart

NATURE MORTE
Au musée d'Amiens

Archives photographiques

ÉTUDE D'ACADÉMIE
A l'École des Beaux-Arts

Photo Gaubert

LA REINE THOMYRIS
Copie d'après Rubens
Au musée de Toulouse

INDEX

L'italique désigne les œuvres de Largillierre.

Les chiffres précédés de l'indication « N° » renvoient aux articles du catalogue.

A

Académie royale de peinture et de sculpture, 6, 7, 11, 12, 31.
Acteur (Un), N° 155.
Adélaïde de France, sœur de Louis XV, N° 11.
ADÉLAÏDE DE SAVOIE, 24.
Agen. Musée, N° 198.
Aix. Musée, N°s 65, 66, 67, 68.
Amiens. Musée, N°s 165, 200, 217.
Anjou (Duc d'), N°s 205, 206.
ARCHIMBAULT, N° 20.
Arlaud (Antoine), N° 13.
ARLAUD (Jacques-Antoine), peintre genevois, 38.
Arlaud (Jacques-Antoine), N° 12.
Arras. Musée, N°s 95, 96.
ASSY (Famille D'), N° 163.
Aubespine (Marie de l'), N°s 14, 15.
Aubilly (Baronne d'), N° 16.
Aubry (Charles), N° 17.
Aubry (Louis), N° 19.
AVED, portraitiste, 8, 32, 38.
Avignon. Musée, N° 37.
Aviler (Louis d'), architecte, N° 20.

B

BAILLY (Inventaire de), 37.
Barral (Mlle de), 35. — N°s 21, 185.
BASSANO (Duchesse DE), N° 23.
BAUDRAN, substitut, 21, 22.
BAZIN, échevin, 20, 22.
BEDFORD (Collection), N° 135.
Bemareau (Comtesse de), N° 22.
Bergame. Musée, N° 193.
Berlin. Musée, n°s 58, 166.
Berry (Duchesse de), N° 23.
Bertin (Mme), N° 24.
Berwick (Maréchal de), N° 25.
Besançon. Musée, N°s 154, 195.
Besenval (Baronne de), N° 26.
Béthune-Charost (Duc Louis de) et *Basile de*, N° 27.
BÉTHUNE (Comte DE), N° 27.
Biron (Maréchal de), N° 28.
BLANCHARD, peintre, 6.
BLOCH-LEVALLOIS (Collection), N° 153.
Blois (Mlle de), N° 29.
Boileau-Despréau (Nicolas), N° 30.
Boisguilbert (Pierre de), N° 31.
Boisguilbert (Mme Pierre de), N° 32.
Boisguilbert (Marquis de), N°s 31, 32.
BONNEVAL (Vicomte DE), 157.
BONTEMPS, premier valet de chambre du roi, 23.
Bordeaux. Musée, N° 162.
BOSC D'IVRY, prévôt des marchands, 20, 21, 23, 24, 25.
Bossuet, N° 33. — Pl. XXVII.
BOSSUET, 44, 45.
BOUCHER D'ORSAY, prévôt des marchands, 25, 26.

Bouhier (Bernard), N° 34.
Boullenois (Louis-Étienne de), N° 35.
BOULLENOIS (R. DE), N° 35.
BOULLENOIS (Étienne), 33.
Bourbon (Louis de, prince de Condé), N° 41.
BOURDEILLE (Marquis DE), N° 56.
Bourg. Musée, N° 101.
BOURGOGNE (Duc DE), 24.
BOUTET, échevin, 25.
Brunswick. Musée, N° 138.
Brunswick (Isabelle-Christine de), N° 36.
Budapest. Musée, N° 41.
BUTLER (Charles), N° 106.

C

CARRIERA (Rosalba), pastelliste, 14.
CARS (Duc DES), Nos 28, 129, 130.
CAULET D'HAUTEVILLE, 48. — N° 212.
Chalon-sur-Saône. Musée, N° 192.
CHAMPAIGNE (Ph. DE), peintre, 5, 15, 16, 18, 19.
Chantilly. Musée, Nos 14, 54, 62, 167, 168.
CHAPONAY (Marquis DE), N° 105.
CHARDIN, peintre, 13, 49.
Charles V, duc de Lorraine, N° 38.
Chartres. Musée, N° 63.
Châteauroux. Musée, N° 169.
Chaumont. Musée, N° 170.
CHENU (Pierre), graveur, 18.
Cherbourg. Musée, Nos 171, 172.
CLÉRY (Collection de Me Léon), N° 113.
Clipenhause (Comte de), N° 40.
COCHIN (Nicolas), le père, graveur, 18, 24.
COLLESON (Collection), N° 100.
COTY (François), N° 164.
Coustou (Nicolas), Nos 42, 43.
COYSEVOX, sculpteur, 16, 18.
Craponne (Jean Pupil de), N° 44.
Crozat (Antoine), N° 45.

D

DALLAWAY, critique d'art, 4.
DANGEAU, 16.
Darmstadt. Musée, N° 128.
DELPÈCHE (Jean), N° 46.
Denotz (Hugues), échevin, 25, 26, N° 47. — Pl. IV.
DEUTSCH DE LA MEURTHE (Collection, Paris), N° 137.
DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1, 9, 26, 48.
Dijon. Musée, Nos 34, 173.
DOLLFUS (M.), N° 187.
Doré (Louis), N° 49.
DORINGTON (Collection), N° 103.
Douai. Musée, N° 191.
Dresde. Musée, Nos 79, 94.
Dreux-Brézé (Marquise de), N° 50.
DUCHATEAU (M.), N° 151.
Duclos (Mlle), de la Comédie-Française, 34, 35. — Nos 51, 52, 53, 54. — Pl. VII.
DULAURE, 26.

E

EDWARDS (Ch.), N° 30.
Esnault, curé de Saint-Martin-des-Grès, N° 55.
Études d'académie, N° 219.
ÉVRY DU MANOIR (Vicomtesse), N° 64.
Exposition de Portraits nationaux, à Londres, 1866, N° 103.
— 1867, N° 135.
Exposition de Leeds, 1868, N° 83.
Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1874, Nos 2, 60, 136.
— 1885, Nos 16, 77, 187.
Exposition des Portraits nationaux, 1878, Nos 6, 23, 26, 27, 30, 31, 32, 34, 56, 57, 62, 97, 99, 100, 107, 139, 140, 145, 168.

Exposition d'Édimbourg, 1884, N° 134.
Exposition au Guildhall de Londres, 1890, N° 106.
— 1898, N° 15.
— 1902, Nos 76, 153.
Exposition rétrospective de l'Art français, 1900, Nos 137, 182, 184.
Exposition de Glasgow, 1902, N° 147.
Exposition du Théâtre, 1908, N° 51.
Exposition des Cent Portraits de femmes, 1909, Nos 50, 60, 91, 105, 116, 190.
Exposition de l'Action maritime, 1909, Nos 59, 113.
Exposition de la Mode, 1911, Nos 20, 45, 78.
Exposition des Maréchaux, 1922, N° 28.

F

Fécamp. Musée, N° 102.
Fénelon, N° 56.
FÉRAL (M.), N° 188.
FISCHHOFF (Eugène), N° 78.
Florence. Musée des Offices, Nos 3, 71, 125.
Foucault, intendant, N° 59.
FOULON DE VAULX, N° 51.
Forest (Jean-Baptiste), paysagiste, 10, 33, 37. — Nos 57, 58. — Pl. XX.
Forest (Marie-Élisabeth), fille du paysagiste et épouse de Largillierre, 10, 39.
FOURCY (DE), prévôt des marchands, 16, 23.
FRAGONARD, 21.
FULLER FEDER, N° 33.

G

Gagne de Périgny, président, 33.
Gagne de Périgny (Mlle), 35.
GANAY (André DE), N° 108.
Genève. Musée Rath, Nos 12, 120.
Germain (Thomas), orfèvre, *et sa femme*, 33, 39. — N° 60.
GÉRÔME, N° 182.
Girardin (Alexandre-Louis de, marquis de Vanvres), N° 61.
Gobinet, docteur en Sorbonne, Nos 62, 63.
GOUBAUD (Antoine), peintre, 2.
Grand Dauphin (Le), 44, 45. — N° 33. — Pl. XXVII.
Grenoble. Musée, Nos 21, 44, 185.
Grignan (Comte de), N° 37.
Grossin (Catherine), N° 64.
GUÉRIN (Gilles), sculpteur, 16.
Gueydan (Mme de), Nos 65, 66.
Gueydan (Adélaïde de), 46. — N° 67. — Pl. XXVIII.
Gueydan (Gaspard de), N° 68.
GUILLEBON, échevin, 25.
Guimont (Mme), N° 69.
GUITRY (Sacha), N° 163.
GULBENKIAN (C.-S.), à Paris, N° 60.

H

HOLBEIN, 39.
Houlières (Mme des), N° 48.

I

Innsbrück. Musée, N° 38.
Isolis (Mlle), N° 70.

J

JACQUES II, roi d'Angleterre, 6.
Jacques II d'Angleterre (Les fils de), N° 71.
JULLIENNE (DE), N° 214.

K

KANN (Édouard), N° 91.

Karlsruhe. Musée, N° 11.
KOESTNER (Mme), N° 197.

L

Laage (De), président, 34. — N° 72. — Pl. VI.
La Boulaye (Geneviève Houzé de), 45. — N° 73. — Pl. XXIX.
La Bruyère, N° 74.
LA CAZE (Donation), au Musée du Louvre, 9, 17, 18, 27, 33, 39.
La Châtre (Comte de), N° 39.
La Fayette (Marquise de), N° 75.
La Martellière (Louis de), N° 88.
La Martellière (Mme de), N° 89.
Lambert de Thorigny (Mme), N° 76.
Lamoignon (Guillaume de), N° 77.
Langle (Marquise de), N° 78.
LANKRINK (P.-H.), peintre, 4.
Largillierre et sa famille, N°s 1 à 10.
LARGILLIERRE (Jean-Antoine), père du peintre, 1.
LARGILLIERRE (Nicolas), fils du peintre, 10.
LARGILLIERRE (Marguerite-Élisabeth), fille du peintre, 10.
LARGILLIERRE (Élisabeth-Marie), fille du peintre, 10, 39. — Pl. XXIV.
LA RIBOISIÈRE (Comte DE), N° 183.
La Rochefoucault (Comte de), N° 79.
La Roue (Charles de), N° 119.
La Touane (Hugues de), N° 144.
LA TOUR, pastelliste, 32.
Lausanne. Musée, N° 13.
La Vienne (M. de), N° 149.
LAW, 12.
Le Brun (Charles), 6, 7, 30, 39, 52. — N°s 80, 81. — Pl. XVII.
Le Brun (Marie), N° 82.
LE COMTE (Florent), 24.
LE FRÉRON, prévôt des marchands, 15.
LE HONGRE, sculpteur, 6.
LEHUINS, échevin, 25.
LELY (Peter) (VAN DER FAES, dit), portraitiste, 3, 4, 5.
LEMOYNE, sculpteur, 13.
LENOIR, fondateur du Musée des Monuments français, 26.
Le Pautre (Jean), N° 83.
Le Peletier (Louis), N° 85.
Liancourt (Marquis de), N° 86.
Lille. Musée, N° 57.
Limoges. Musée, N° 118.
Londres. Musée, N°s 84, 90, 133.
LOUIS XIV, 16, 17, 32, 44. — N° 84.
LOUIS XV, 27. — N° 204.
LYENS (DE), élève de Largillierre, 54.
Lyon. Musée, N° 140.

M

Madrid. Musée du Prado, 29, 43. — N°s 36, 87.
MAILLE-SAINT-PRIX (Mme), N° 184.
Mans (Le). Musée, N° 175.
Marie-Anne-Victoire, infante d'Espagne, 27, 28, 29, 43, 44. — N°s 87, 204. — Pl. XXVI.
MARIETTE, 12, 13, 47. — N°s 208, 209, 210, 211.
Marseille. Musée, N°s 43, 174.
Meaux. Musée (Évêché), N° 139.
MELE (Matthäus DE), peintre, 4.
Middleton (Miss), N° 90.
Migien (Mme de), 33, 35, 36. — N° 91. — Pl. XI.
MIGNARD, peintre, 52.
Milan. Musée, N° 194.
Mitantier (Jean), N° 92.
MOLIÈRE, 40.
Monbron (Louis de), N° 93.
Montaigu (Comte de), N° 94.
Montesquiou (Comte de), N° 95.
Montesquiou (Comtesse de), N° 96.
Montholon (François de), N° 97.
MONTLIVAUT (Collection du comte DE), N° 136.

Montpellier. Musée, N° 6.
Morand (Thomas), N° 98.
Motteville (Mme de), N° 99.
MULLER (D^r), N° 59.
Munich. Musée, N° 189.
MURRAY (Collection), N° 123.

N

Nancy. Musée, N° 55.
Nantes. Musée, N° 5.
Nantes (Mlle de), N° 100.
Natures mortes. N°s 216, 217, 218.
NÉE (François), graveur, 24.
Néricault-Destouches, N° 101.
New-York. Musée, N°s 115, 116, 127.
Nîmes. Musée, N°s 25, 150, 159.
Noailles (Duc de), N° 102.

O

Orléans. Musée, N°s 8, 218.
Orléans (Henriette, duchesse d'), N° 103.
OUDRY, élève de Largillierre, 13, 38, 41, 49, 50.
Oudry (J.-B.), N° 104.

P

Parabère (Mme de), 47. — N°s 105, 106.
Paris. Comédie-Française, 35. — N°s 53, 117.
— École des Beaux-Arts, N°s 1, 219.
— Église Sainte-Geneviève, 15, 19, 20, 21.
— Église Saint-Étienne-du-Mont, 20. — N° 202.
— Hôtel-de-Ville, 9, 15, 16, 17, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206.
— Luxembourg (Galerie du), 24.
— Musée Carnavalet, 26, 27, 28. — N°s 152, 204, 205, 206.
Paris. Musée des Gobelins, N°s 81, 82.
— Musée du Louvre, N°s 10, 39, 47, 72, 80, 148, 155, 158, 176, 177, 186, 199.
— Rue Sainte-Avoye, 8, 9, 10.
— Tableaux commémoratifs exécutés pour l'Hôtel-de-Ville. — Pl. I, II, III, V.
Patru (Olivier), N° 107.
Pau. Musée, N° 48.
Périgny (Le président de), N° 109.
Périgny (Mme B. de), N° 108.
Périgny (Mlle de), N° 110.
PERRONNEAU, portraitiste, 32.
PHILIPPE V, roi d'Espagne, 25, 26.
POERSON (Charles-François), N° 111.
Poitiers. Musée, N° 161.
Pontchartrain (M. de), N° 114.
Porc (Jean du) et sa femme, N° 112.
POURBUS, peintre, 5.
POUYER-QUERTIER (Collection), N° 99.
PRADEL (Abrahma DU), 8.
Prangins (Baron de), N° 115.
Prangins (Baronne de), N° 116.
PROVOST DE LAUNAY, N°s 142, 143.
PUYLON, échevin, 21, 22.
PYM (Collection de Mrs. H.), N° 134.

Q

Quimper. Musée, N°s 74, 156, 160.
Quinault, N° 117.

R

Racine (Jean), N° 118.
Rigaud (Hyacinthe), portraitiste, 8, 11, 31, 38. — N° 120.
Roettiers, graveur, N° 121.
Roettiers (Mme), N° 122.
Rohan (Comtesse de), N° 123.
Rohan (Princesse de), N° 124.
ROTHAN (Collection), N° 2.

Karlsruhe. Musée, N° 11.
KOESTNER (Mme), N° 197.

L

Laage (De), président, 34. — N° 72. — Pl. VI.
La Boulaye (Geneviève Houzé de), 45. — N° 73. — Pl. XXIX.
La Bruyère, N° 74.
LA CAZE (Donation), au Musée du Louvre, 9, 17, 18, 27, 33, 39.
La Châtre (Comte de), N° 39.
La Fayette (Marquise de), N° 75.
La Martellière (Louis de), N° 88.
La Martellière (Mme de), N° 89.
Lambert de Thorigny (Mme), N° 76.
Lamoignon (Guillaume de), N° 77.
Langle (Marquise de), N° 78.
LANKRINK (P.-H.), peintre, 4.
Largillierre et sa famille, N°s 1 à 10.
LARGILLIERRE (Jean-Antoine), père du peintre, 1.
LARGILLIERRE (Nicolas), fils du peintre, 10.
LARGILLIERRE (Marguerite-Élisabeth), fille du peintre, 10.
LARGILLIERRE (Élisabeth-Marie), fille du peintre, 10, 39. — Pl. XXIV.
LA RIBOISIÈRE (Comte DE), N° 183.
La Rochefoucault (Comte de), N° 79.
La Roue (Charles de), N° 119.
La Touane (Hugues de), N° 144.
LA TOUR, pastelliste, 32.
Lausanne. Musée, N° 13.
La Vienne (M. de), N° 149.
LAW, 12.
Le Brun (Charles), 6, 7, 30, 39, 52. — N°s 80, 81. — Pl. XVII.
Le Brun (Marie), N° 82.
LE COMTE (Florent), 24.
LE FRÉRON, prévôt des marchands, 15.
LE HONGRE, sculpteur, 6.
LEHUINS, échevin, 25.
LELY (Peter) (VAN DER FAES, dit), portraitiste, 3, 4, 5.
LEMOYNE, sculpteur, 13.
LENOIR, fondateur du Musée des Monuments français, 26.
Le Pautre (Jean), N° 83.
Le Peletier (Louis), N° 85.
Liancourt (Marquis de), N° 86.
Lille. Musée, N° 57.
Limoges. Musée, N° 118.
Londres. Musée, N°s 84, 90, 133.
LOUIS XIV, 16, 17, 32, 44. — N° 84.
LOUIS XV, 27. — N° 204.
LYENS (DE), élève de Largillierre, 54.
Lyon. Musée, N° 140.

M

Madrid. Musée du Prado, 29, 43. — N°s 36, 87.
MAILLE-SAINT-PRIX (Mme), N° 184.
Mans (Le). Musée, N° 175.
Marie-Anne-Victoire, infante d'Espagne, 27, 28, 29, 43, 44. — N°s 87, 204. — Pl. XXVI.
MARIETTE, 12, 13, 47. — N°s 208, 209, 210, 211.
Marseille. Musée, N°s 43, 174.
Meaux. Musée (Évêché), N° 139.
MELE (Matthäus DE), peintre, 4.
Middleton (Miss), N° 90.
Migien (Mme de), 33, 35, 36. — N° 91. — Pl. XI.
MIGNARD, peintre, 52.
Milan. Musée, N° 194.
Mitantier (Jean), N° 92.
MOLIÈRE, 40.
Monbron (Louis de), N° 93.
Montaigu (Comte de), N° 94.
Montesquiou (Comte de), N° 95.
Montesquiou (Comtesse de), N° 96.
Montholon (François de), N° 97.
MONTLIVAUT (Collection du comte DE), N° 136.

Montpellier. Musée, N° 6.
Morand (Thomas), N° 98.
Motteville (Mme de), N° 99.
MULLER (D^r), N° 59.
Munich. Musée, N° 189.
MURRAY (Collection), N° 123.

N

Nancy. Musée, N° 55.
Nantes. Musée, N° 5.
Nantes (Mlle de), N° 100.
Natures mortes. N°s 216, 217, 218.
NÉE (François), graveur, 24.
Néricault-Destouches, N° 101.
New-York. Musée, N°s 115, 116, 127.
Nîmes. Musée, N°s 25, 150, 159.
Noailles (Duc de), N° 102.

O

Orléans. Musée, N°s 8, 218.
Orléans (Henriette, duchesse d'), N° 103.
OUDRY, élève de Largillierre, 13, 38, 41, 49, 50.
Oudry (J.-B.), N° 104.

P

Parabère (Mme de), 47. — N°s 105, 106.
Paris. Comédie-Française, 35. — N°s 53, 117.
— École des Beaux-Arts, N°s 1, 219.
— Église Sainte-Geneviève, 15, 19, 20, 21.
— Église Saint-Étienne-du-Mont, 20. — N° 202.
— Hôtel-de-Ville, 9, 15, 16, 17, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206.
— Luxembourg (Galerie du), 24.
— Musée Carnavalet, 26, 27, 28. — N°s 152, 204, 205, 206.
Paris. Musée des Gobelins, N°s 81, 82.
— Musée du Louvre, N°s 10, 39, 47, 72, 80, 148, 155, 158, 176, 177, 186, 199.
— Rue Sainte-Avoye, 8, 9, 10.
— Tableaux commémoratifs exécutés pour l'Hôtel-de-Ville. — Pl. I, II, III, V.
Patru (Olivier), N° 107.
Pau. Musée, N° 48.
Périgny (Le président de), N° 109.
Périgny (Mme B. de), N° 108.
Périgny (Mlle de), N° 110.
PERRONNEAU, portraitiste, 32.
PHILIPPE V, roi d'Espagne, 25, 26.
POERSON (Charles-François), N° 111.
Poitiers. Musée, N° 161.
Pontchartrain (M. de), N° 114.
Porc (Jean du) et sa femme, N° 112.
POURBUS, peintre, 5.
POUYER-QUERTIER (Collection), N° 99.
PRADEL (Abrahma DU), 8.
Prangins (Baron de), N° 115.
Prangins (Baronne de), N° 116.
PROVOST DE LAUNAY, N°s 142, 143.
PUYLON, échevin, 21, 22.
PYM (Collection de Mrs. H.), N° 134.

Q

Quimper. Musée, N°s 74, 156, 160.
Quinault, N° 117.

R

Racine (Jean), N° 118.
Rigaud (Hyacinthe), portraitiste, 8, 11, 31, 38. — N° 120.
Roettiers, graveur, N° 121.
Roettiers (Mme), N° 122.
Rohan (Comtesse de), N° 123.
Rohan (Princesse de), N° 124.
ROTHAN (Collection), N° 2.

ROTHSCHILD (Baron Henri DE), Nos 50, 52, 216.
Rouen. Musée, Nos 107, 124, 178.
— A la Cour d'appel de Rouen, No 97.
Rousseau (J.-B.), 38. — No 125.
RUBENS, 1, 24, 28, 52. — No 215.

S

SAINFRAY, échevin, 21, 22.
Saint-Brieuc. Musée, No 179.
SAINT-PAUL (Marquis DE), No 77.
Saint-Pétersbourg. Musée, No 201.
SAINT-SIMON, 32.
Salon de 1699, 11, 24. — Nos 17, 70, 86, 93, 119, 121, 122, 144, 203, 207.
— 1704, 11, 24. — Nos 18, 19, 24, 40, 46, 49, 58, 69, 75, 88, 89, 92, 111, 112, 126, 132, 141, 146, 149.
SANTEUIL, poète, 21, 22, 23, 25.
Santilly (M. et Mme de), No 126.
Schwerin. Musée, No 180.
SEDELMEYER (Collection), No 15.
Simiane (Marquise de), No 127.
Sinzendorf (Comte de), No 128.
Sourches (Marquis de), No 129.
Sourches (Mlle de), No 130.
Sparre (Comte Éric), No 131.
SPENCER (Collection), No 83.
Stockholm. Musée, No 131.
Stoup (Nicolas), No 132.
Stuart (Jacques), prince de Galles, 42, 43. — No 133.
Stuart (Princesse Louise-Marie), 43. — No 133.
Stuart (Prince James), Nos 134, 135.
Sully (Duchesse de), No 136.

T

Tanlay (Mme de), No 137.
Tarbes. Musée, No 114.
Tavernier (J.-B.), le voyageur, 38. — No 138. — Pl. X.
Thiard (Henri de, cardinal de Bissy), No 139.
Thierry (Jean), No 140.
Thomyris et Cyrus, No 215.
Tirard (Mme), No 141.
TITON, échevin, 21, 22.
TITON DU TILLET, 35.
Titon du Tillet, No 142.
Titon du Tillet (Mme, née Bécaille), No 143.
TOCQUÉ, portraitiste, 32.
Toulon. Musée, Nos 181, 196.
Toulouse. Musée, Nos 7, 22, 215.
Tours. Musée, No 9.
TROY (Jean-François DE), 27, 43.
Turgot de Saint-Clair, No 145.
TURGOT (Collection marquise DE), No 145.

U

Urfé (Comte d'), No 146.
UYLENBURG (Gérard), peintre, élève de Lely, 4.

V

VAILE (Collection de S. Reginald), No 147.
VANDERBILT, No 29.
VAN DER MEULEN, 5, 6.
Vandernesse (Marquise de), No 147.
VAN DYCK, 3, 31, 35.
VAN MOL, peintre, 5.
Van Schuppen, No 151.
Vaucel (François-Jules du), No 148.
Versailles. Musée, Nos 4, 85, 98, 104.
Villars (Maréchal de), No 150.
VINCI (Léonard DE), peintre, 5.
Voltaire, 33, 36. — Nos 152, 153.

W

WATTEAU, 52.
WENDEL (Hubert DE), No 42.
WILDENSTEIN (Collection, Paris), Nos 76, 110, 190.
WILLE, graveur, 14, 47. — No 213.
WIMPFHEIMER (Collection, New-York), No 109.
WINTHROP (Collection, New-York), Nos 121, 122.

TABLE DES PLANCHES

Frontispice. Largillierre en tenue d'atelier. *(Ancienne collection Rothan.)*

I. Esquisse du tableau commémorant le banquet offert à Louis XIV par le Corps de Ville de Paris, le 30 janvier 1687. *(Au Musée du Louvre.)*

II. Esquisse du tableau commémorant le mariage de Louis XV avec Marie-Anne, infante d'Espagne. *(Au Musée Carnavalet.)*

III. Ex-voto à sainte Geneviève offert par le Corps de Ville de Paris en 1696. *(Au Palais des Beaux-Arts.)*

IV. Hugues Denotz, échevin de Paris. *(Au Musée du Louvre.)*

V. Deux échevins. Fragment du tableau commémorant l'avènement du duc d'Anjou au trône d'Espagne. *(Au Musée Carnavalet.)*

VI. Le président de Laage. *(Au Musée du Louvre.)*

VII. Mlle Duclos, de la Comédie-Française, dans le rôle d'Ariane. *(Au musée de Chantilly.)*

VIII. Le président de Périgny. *(A M. Wimpfheimer, à New-York.)*

IX. Mlle de Périgny. *(Autrefois à MM. Wildenstein.)*

X. Jean-Baptiste Tavernier, le voyageur. *(Au musée de Brunswick.)*

XI. Mme de Migien. *(A M. Édouard Kann, à Paris.)*

XII. Louis-Étienne de Boullenois, avocat au Parlement. *(A M. R. de Boullenois, à Senuc.)*

XIII. Mme de Parabère. (Portrait présumé.) *(A M. le marquis de Chaponay.)*

XIV. Voltaire, âgé de vingt-quatre ans. *(Au Musée Carnavalet.)*

XV. Jeune femme tenant un œillet. *(A MM. Wildenstein, à Paris.)*

XVI. Jeune femme en Diane chasseresse. *(Au Musée du Louvre.)*

XVII. Charles Le Brun, premier peintre du roi. Morceau de réception à l'Académie en 1686. *(Au Musée du Louvre.)*

XVIII. Le graveur Roettiers. *(A M. G. Winthrop, à New-York.)*

XIX. Mme Roettiers. *(A M. G. Winthrop, à New-York.)*

XX. Jean-Baptiste Forest, le paysagiste, beau-père de Largillierre. *(Au Musée de l'empereur Frédéric, à Berlin.)*

XXI. Jean-Baptiste Rousseau, le poète. *(Au Musée des Offices, à Florence.)*

XXII. Hyacinthe Rigaud en saint Jean. (Portrait présumé.) *(Au musée de Genève.)*

XXIII. L'orfèvre Thomas Germain et sa femme. *(A M. Gulbenkian, à Paris.)*

XXIV. Largillierre, sa femme et sa fille. *(Au Musée du Louvre.)*

XXV. Jacques Stuart, prince de Galles, et sa sœur Louise-Marie dans le parc du château de Saint-Germain. *(A la National Portrait Gallery, à Londres.)*

XXVI. Marie-Anne-Victoire, infante d'Espagne, première fiancée de Louis XV. *(Au Musée du Prado.)*

XXVII. Bossuet et le Grand Dauphin. *(A M. Fuller Feder, à New-York.)*

XXVIII. Mlles de Gueydan. *(Au musée d'Aix.)*

XXIX. Geneviève Houzé de la Boulaye en Éros. *(Ancienne collection G. S.)*

XXX. Nature morte. *(Au musée d'Amiens.)*

XXXI. Étude d'académie. *(École des Beaux-Arts.)*

XXXII. La reine Thomyris et Cyrus. Copie d'après Rubens. *(Au musée de Toulouse.)*

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS PAR GEORGES WILDENSTEIN VII

LARGILLIERRE 1

I. La vie de l'artiste 1
II. Le peintre d'échevins 15
III. Le portraitiste 30
IV. Le peintre d'enfants 42
V. Le peintre de natures mortes 47

CATALOGUE 54

BIBLIOGRAPHIE 80

PLANCHES 85

INDEX 149

TABLE DES PLANCHES 155

— LE 20 MARS 1928 —

DAUPELEY-GOUVERNEUR A ACHEVÉ D'IMPRIMER, A NOGENT-LE-ROTROU, LE TEXTE DU PRÉSENT OUVRAGE, LA SOCIÉTÉ DE GRAVURE ET D'IMPRESSION D'ART, RUE DE LA GRANGE-ORY, A CACHAN, AYANT EXÉCUTÉ LA GRAVURE ET LE TIRAGE DE L'ILLUSTRATION.

LES CENT PREMIERS EXEMPLAIRES ONT ÉTÉ TIRÉS SUR PAPIER PUR FIL LAFUMA ET NUMÉROTÉS.

GEORGES

PASCAL

LARGILLIERRE

1928